This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

MUS
37
42
483

Galerie

der

alten Contrapunctisten,

eine Auswahl aus ihren Werken.

Alles in verständlichen Partituren

aus dem Archiv alter Musik

des

k. k. Hofrathes

R. G. Kiesewetter Edl. von Wiesenbrunn,

von ihm eigens zusammengestellt.

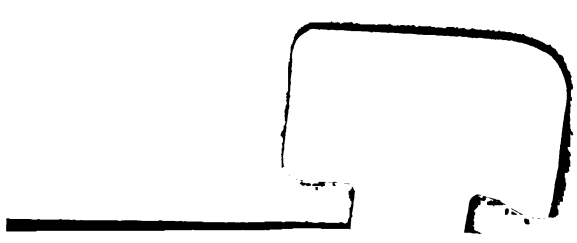
Eine Zugabe zu seinem Haupt-Catalog.

THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY

Mus 37.42.483

NAUMBURG BEQUEST

THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY



7 B 60

Galerie

der

alten Contrapunctisten;

eine Auswahl aus ihren Werken,

nach der Zeitfolge geordnet

zu deutlicher Anschauung

des Fortschreitens der Kunst;

von den frühesten Versuchen harmonischer Verbindungen

bis zum Anfang des achtzehnten Jahrhunderts

und dem Aufblühen der neapolitanischen Schule,

als der Periode der neueren Musik.

Alles in verständlichen Partituren

aus dem Archiv alter Musik

des k. k. Hofrathes

R. G. Kiesewetter Edl. von Wiesenbrunn

von ihm eigens zusammengestellt.

Eine Zugabe zu seinem Haupt-Catalog.

Ex libris
(Félix Grenier)

Wien, 1847.

Mus 37.42.483

HARVARD UNIVERSITY

JUL 9 1969

[redacted]

Erinnerung

für den einstigen Erben oder Besitzer dieser Sammlung.

Die von dem Sammler so betitelte *„Galerie der alten Contrapunktisten,“* obgleich ein in sich abgeschlossenes und auch im Raume gesondertes Ganzes, macht einen *integrirenden Bestandtheil* seiner grösseren *„Sammlung alter Musik“* aus.

Der künftige Erbe oder Besitzer der ganzen Sammlung, möge daher *diese so genannte Galerie ja nicht von dem Hauptfond trennen*, weil viele in dem *Hauptcatalog* angezeigte Stücke gleich in die *Galerie* hinterlegt worden sind, deren Abgang dort eine empfindliche Lücke verursachen würde.

Der Stifter der Sammlung.

Inhalt.

Seite

Vorrede. Ueber die Nothwendigkeit, viele Compositionen der alten Meister für unsere Zeit in andre Tonlagen zu versetzen, auch vielfältig mangelnde Zeichen beizufügen.

Der Vorsaal: Erste Versuche, verschiedene Stimmen harmonisch zu verbinden; dann noch lang tiefer Standpunkt der contrapunktischen Kunst 1

Erster Saal: *Die niederländischen und deutschen Schulen*; überhaupt: Niederländer, Franzosen, Deutsche, Spanier; dazwischen Engländer 3

Zweiter Saal: *Die älteren und italienischen Schulen* 13

Neben-Cabinet: *Die Monodien*; Proben von Einzelgesang, recitirendem Styl und dramatischer Melodie, in deren ersten Perioden 23

Namen-Register 27

Vorrede

über die Nothwendigkeit, viele Compositionen der alten Meister für unsere Zeit in andere Tonlagen zu versetzen, auch vielfältig mangelnde Zeichen beizufügen.

Die Bedeutung der von mir, unter dem Namen einer „*Galerie der alten Contrapunktisten*", aus meinem Archiv alter Musik zusammen gestellten historischen Muster-Sammlung, ihre Ausdehnung und ihre Gränze, sind im Titel so vollständig erklärt, dass es in dieser Beziehung einer erläuternden Vorrede nicht mehr bedarf. Allein es liegt dem Stifter dieser Sammlung noch ob, sich über die Beschaffenheit einer grossen Zahl der in derselben enthaltenen Stücke zu äussern, welche *Abweichungen von dem Original* zeigen, woran ein über deren Ursache nicht aufgeklärter Beschauer leicht Anstoss nehmen könnte: Viele Compositionen nämlich sind *in einen andern Ton versetzt*, an unzähligen Stellen erscheinen *Zeichen, die im Original mangeln.*

Ueber die *Nothwendigkeit solcher Aenderungen* für unsere Zeit habe ich mich zuerst in einer Abhandlung in der Wiener musikalischen Zeitung vom Jahre 1820 ausführlich ausgesprochen. Indem aber schon die Höflichkeit verbieten würde, meinen Leser hier auf jene vermuthlich schwer noch aufzufindende Zeitschrift zu verweisen, so halte ich es für meine Pflicht, *über das Verfahren bei Anfertigung meiner Abschriften*, hier (vielleicht um so besser) *Rechenschaft abzulegen.*

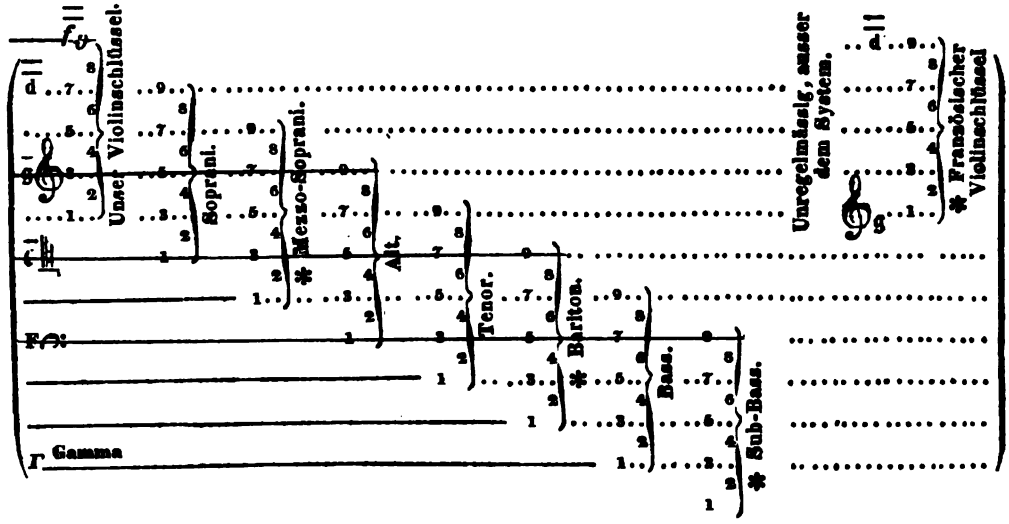
Die alten Meister des Contrapunktes (des letzteren in der ausgedehntesten Bedeutung des Wortes), bis in das XVII. Jahrhundert, schrieben ihre Sätze (weltliche wie geistliche) in den zu ihrer Zeit allein gekannten und bis dahin allein geübten gregorianischen *Kirchen-Tonarten*, die man insgemein auch wohl (obgleich jetzt nicht ohne einen mehrdeutigen Nebenbegriff) die *alten Tonarten* zu nennen pflegt. Es sind diess die *Tonarten, deren Dreiklangsharmonie natürlich auf einer der sieben Tonstufen der diatonischen Urtonleiter* C *liegt*; *Tonarten in welchen man* (ausser etwa dem Subsemitone oder dem sogenannten Leittone, und ausser etwa dem mi fa, wo diese Töne nicht natürlich schon in der Leiter lagen) *keiner alterirten Note im Gesange bedurfte.* Diese *Tonarten*— zugleich die einzigen, in welche man nur ausweichen konnte — waren also ganz eigentlich diejenigen, die wir (in Deutschland) jetzt C-*dur*, D-*moll*, E-*moll*, F-*dur*, G-*dur* (oder *moll*) dann A-*moll* nennen; denen man allenfalls noch die (zwar

schon versetzte *Tonart* B-*dur* beizählen kann. Durch Erhöhung oder Verminderung der Töne (mittelst ♯ oder ♭) *erkünstelte Tonleitern*, welche später unter der Benennung „*chromatischer Tonarten*“ aufkamen, waren noch *unbekannt* oder noch *nicht gebräuchlich*.

Durchaus war es angenommen, dass der Gesang in allen Stimmen sich *innerhalb des Fünflinien-Systems* bewegen müsse: kaum dass die Ueberschreitung mit Einer Note über oder unter den Linien zugestanden war; Noten mit einer sogenannten Nebenlinie kommen höchst selten zum Vorschein.

Diese Beschränkung führte schon damals, für den Tonsetzer selbst, oft die Nothwendigkeit einer *Versetzung* in eine geänderte *Tonlage* herbei. Diess war der Fall, wenn der Gesang in der *natürlichen Tonleiter* geschrieben, und in dieser ausgeführt, den Sänger in einen ihm *schwer oder gar nicht erreichbaren Umfang in der Höhe oder in der Tiefe* gedrängt haben würde. Indem nun der Tonsetzer damals des (uns jetzt geläufigen) Hilfsmittels — der „*chromatischen*“ Schreibart sich noch nicht bedienen konnte, die *Tonart in ihrer natürlichen Gestalt* auch in der Schrift überall *erkennbar bleiben* musste, so gab es für ihn *kein anderes Mittel der Versetzung*, als jenes durch einen *veränderten Schlüssel*: er musste nämlich einen *Schlüssel* anwenden, der *die Stelle des gewohnten Urtones vertretend, als erster Ton einer natürlichen Leiter*, quasi *ein neues* C, dienen sollte. Diesen Ton fand er in dem *allgemeinen System* sämmtlicher *Musikschlüssel*, vom C aufsteigend, *erst in dem Tone* G: in diesem nun sollte seine *fingirte neue Tonleiter* wurzeln *). Für jede

*) Es wird dem Leser vielleicht nicht unangenehm sein, hier das *allgemeine System* aller jemals in der Musik gebräuchlichen *Schlüssel* zu überschauen:



andere Versetzung mangelte der *Schlüssel;* und um den Gesang in die *näheren Tonstufen* (eine Secunde, Terze oder Quarte) *zu schreiben*, hätte er nicht nur das *Liniensystem überschreiten*, sondern sich auch einer damals nicht gekannten *erkünstelten* (*chromatischen*) *Tonschrift* bedienen müssen, in welcher seine Sänger *ihre gewohnte Tonart* nicht erkannt und mit dieser die (in ihr beruhende) *Regel der melodischen Modulation* vermisst haben würden: die allzu schwere Probe, sich durch ein angsterregendes Genist von ♯ und ♭ durchzuwinden, hätten sie nicht zu bestehen vermocht.

Ob also auch der Meister kaum jemals die Absicht haben konnte, seine Sänger bis in eine *Quinte* zu steigern, die Steigerung um eine *Secunde* oder *Terz*, höchstens um eine *Quarte*, für alle Fälle genügte: — *Er musste seinen Satz gleich um die ganze Quinte höher schreiben.* Die Sänger verstanden seine Absicht, welche nur auf eine verhältnissmässig *höhere Intonation als gewöhnlich* gerichtet war, deren *Mass* er ihnen um so mehr ohne Sorge anheimstellen konnte, *da die Intonation weder die Tonart, noch den Gesang* (*dem Wesen nach*) *änderte.*

Ganz gleiche Bewandniss hatte es, nur umgekehrt, bei beabsichtigter *Herabsetzung* der Schrift in eine *tiefere Lage*, wo der Tonsetzer auch *erst in der Unterquinte* den Schlüssel F fand.

Die in den Werken der alten Meister *am häufigsten vorkommende Versetzung* war immer jene in der *Oberquinte.*

In dieser Absicht schrieben sie:

Den *Sopran* im G-Schlüssel auf der zweiten Linie, welchen wir insgemein unsern *Violinschlüssel* nennen.

Den *Alt* im C-Schlüsel auf der zweiten Linie, welchen wir den (bei uns ausser Gebrauch gesetzten) *Mezzo-Sopranschlüssel* nennen.

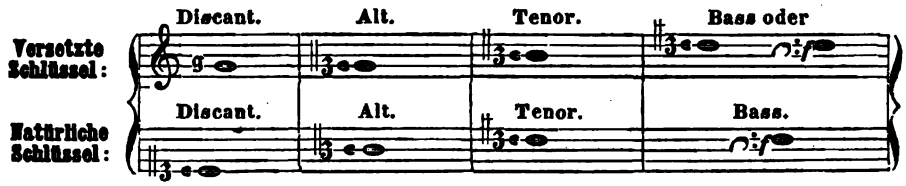
Den *Tenor* im C-Schlüssel auf der dritten Linie, dessen wir uns als *Altschlüssels* bedienen.

Das Fünflinien-System jedes Schlüssels begreift 9 Töne in diatonischer Folge. Jedes Fünflinien-System ist ein *Ausschnitt* aus dem *ganzen Linien-System.* Die Musik bedient sich als *Schlüssels* nur des $\overline{g}$, des $\overline{c}$, dann des F; das Gamma hat niemals als Schlüssel gedient. Der ohnedies dem System fremde französische Violinschlüssel hat ausser Frankreich nirgends Platz gefasst und ist auch in seiner Heimath längst verschollen. Die mit dem Sternchen bezeichneten Schlüssel (Mezzo-Sopran, Bariton und Sub-Bass) sind auch schon lang ausser Gebrauch gesetzt, und von obigen 9 in der neueren Musik nur *fünf* beibehalten worden, nämlich: der Violinschlüssel, dann der Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel.

Alle Schlüssel-Buchstaben stehen *auf einer Linie*, nirgends ein Schlüssel in einem *Zwischenraume.*

Die ursprüngliche *Scala Guido's von Orezzo* reichte von dem Gamma nur bis $\overline{d}$, *mit 10 Linien*, in welche, in den ersten Zeiten des *Contrapunktes* selbst die Partitur gesetzt wurde.

Den *Bass* in dem bekannten *Tenorschlüssel* (*c* auf der vierten Linie), öfter in dem jetzt veralteten *Baritonschlüssel* (*f* auf der dritten Linie).

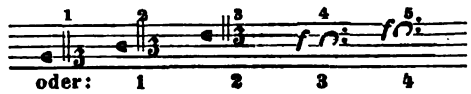


In solcher *Verbindung* nannte man jene oberen Schlüssel *chiavi trasportate* oder *chiavette*, und die *Tonart war durch sie in die Oberquinte versetzt*: aus c (*der allgemeinen Ur-Tonleiter*) in g.*)

Die Vorstellung, als wären die *in so hohen Tonlagen geschriebenen* Compositionen jemals etwa von einer *Elite des Chorpersonals*, oder von eigens dazu *berufenen Hoch-Sängern* ausgeführt worden, hätte so *durchaus keine Wahrscheinlichkeit* für sich, dass es kaum möglich ist, nur einen Augenblick einem solchen Gedanken Raum zu geben: welcher Vorsteher würde gern den grösseren, vielleicht den besseren Theil seines Chores als entbehrlich ausser Activität setzen wollen, wenn (wie diess gewöhnlich der Fall) das *ganze Werk* (Messe, Litaney u. s. w.) in jenen Schlüsseln geschrieben ist; welche Quadrille wäre einer solchen Anstrengung gewachsen? indess im *Chor* die Stimmen selbst einander hilfreich unterstützen und der Effect in dem ausgedehnten Gewölbe doch ein ganz anderer ist, als mit dem zarten Viergespann von *Hoch-Sängern*. Solchen Luxus wusste man damals nicht zu schätzen. — Doch, wir brauchen uns darüber so wenig mit Vermuthungen als mit Zweifeln zu befassen: wir wissen jetzt (was Autoren in der Literatur berühmten Namens, ein *Rocco Rodio*, ein *P. Martini*, *Paolucci* u. A. auch

---

*) Die *tieferen Schlüssel*, welche die *Intonation* in einer *höheren Tonlage* anzeigten,



kommen bei den *römischen* Contrapunctisten (bei den Niederländern war das System der Tonarten noch nicht so genau geordnet), *als Versetzungs-Schlüssel gebraucht*, viel seltener vor; und da die Versetzung durch diese letzteren beiden Autoren nicht so bestimmt, wie jene durch die *höheren* geregelt zu sein scheint, so hängt der *Versuch, solche für uns in moderne Schrift und Tonart zu versetzen*, jedes Mal von der Einsicht des jeweiligen Sammlers unsrer Zeit ab.

Findet man aber in einer und derselben Composition (was zwar nur bei getrennten Chören und höchst selten vorkommt) in einem Chor hohe, in dem andern tiefe *Versetzungs-Schlüssel*, so darf man annehmen, dass der Meister aus seinem zahlreichen Personale die Sänger für den *tieferen Chor* nach deren subjectivem Vermögen ausgewählt hatte.

mit Bestimmtheit *bezeugen*):*) dass solche Compositionen von den Capellsängern *nur tiefer intonirt* wurden, und zwar nach beliebiger *Uebereinkunft*, oder (wie weiland *Ab. Baini*, der Geschichtschreiber des grossen *Palestrina*, es ausdrückt) *al commodo delle loro voci*: Sie waren in der *Versetzung* irgend eines Gesanges, vom Blatte, *aus dem Stegreif in jede beliebige Tonlage*, ungemein geübt. **) — Am *gewöhnlichsten* geschah, bei den oben gezeigten *chiavette*, die Intonation in der *Unterquarte*, und es verdient in dieser Beziehung hier angemerkt zu werden, dass — seit der Einführung einer beständigen *Orgelbegleitung* in den Capellen, *diese* Versetzung, in den für sie gedruckten Auflegstimmen, gewöhnlich *nur* in dem für den *Organisten* gedruckten *Bassus ad Organum*, mit der einfachen Formel: *a la quarta bassa*, — oder *per quartam deprimitur*, angezeigt wurde.***) Für die *Sänger* war die Sache so gleichgiltig, dass man es für überflüssig gehalten zu haben scheint, sie hiervon auch nur zu benachrichtigen.

Unsre *heutigen Sänger* darf man nicht mit der Zumuthung einer *improvisirten* höheren oder tieferen *Intonation* in Versuchung führen wollen; für sie müssen die *Parte* im eintretenden Falle vorbereitet, das ist *vollständig*, und zwar *in eine moderne Tonleiter*, *umgeschrieben* werden.

Dem Gesagten zufolge sollte nun die *Umschreibung* der in den *chiavette* geschriebenen Compositionen für uns in die *Unterquarte* geschehen: da findet es sich aber, dass für *unsern Chor* die Stimmen wieder *zu tief gehalten* sein würden: die *Alten* besetzten zu ihrer Zeit die *Discant-* und *Alt-Partie* mit *Männern*, die im Falset oder als Alti naturali (oder Tenorini) sangen, und also in der Höhe beschränkt waren; wir mit *Knaben* oder *Weibern*, denen hinwieder die tiefe Lage allzu unbequem wäre.†) Nun würden zwar *Discantisten* und *Altisten*, wie solche

---

*) P. Martini Saggio fond. prat. P. I. p. 122 u. f. Paolucci Arte prat. T. I. p. 185, ib. T. III. p. 173 it. 215.

**) Diese auf den ersten Blick fast wunderbar scheinende Fertigkeit hatten die damaligen *Capellsänger* (*Cantores*, d. i. Musiker, andre gab es nicht,) sich im und durch den *Choral* angeeignet, welchen sie, in der *Regel der Tonart*, ohne Rücksicht auf höhere oder tiefere *Intonation* und ohne durch den *häufig wechselnden* Schlüssel gestört zu werden, überall *erkannten* und ausführten: Sie sangen dann vielleicht in Cis-dur, Dis-moll, E-dur, Fis-moll u. m. dgl. ohne es zu wissen, vielweniger sich davon Rechenschaft geben zu können. *Die Kunst unsrer heutigen Sänger ist eine ganz andre, in vieler Hinsicht schwierigere*, und wir haben wenig Ursache die alten darum zu bewundern, viel weniger sie zu beneiden.

***) In den wiederholten Ausgaben, welche nach dem Ableben *Palestrina's*, von seinen Werken in den ersten Jahren des XVII. Jahrhunderts erschienen sind, findet man schon einen unmittelbar *versetzten* Bassus ad Organum für den *Organisten* dazu gedruckt.

†) Freilich hatten ordentlich gestiftete Capellen auch in jenen frühen Perioden ihre *Chorknaben*, eine Anstalt, welche, *als die Pflanzschule künftiger Sänger*, sorgfältig gepflegt wurde: allein, die Kunst, *Figuralmusik vom Blatte zu lesen*, war vermöge der Schwierigkeit der äusserst

unser Chor dermal zur Verfügung hat, eine solche Composition sogar *im Tone der Schrift*, ohne sich sehr wehe zu thun, zur Noth ausführen können; allein, der verständige und gewissenhafte Anordner darf nicht einzelne Stimmen des Chores berücksichtigen wollen auf Kosten der Andern, und auf die Gefahr des Misslingens des Ganzen: Gewiss ist es, dass der *Bass*, gesungen von sogenannten *Baritonisten* (an welchen es freilich nirgends mangelt), durch die *hohe Tonlage* seine Bedeutsamkeit und seinen Ernst einbüssen würde; die eigentlichen (*Sarastro-*) *Bassisten* würden zur Noth ihr Trompetenregister ziehen, die unglücklichen *Tenoristen* aber, beständig in der höheren und höchsten Stimmlage angestrengt, müssten vollends *verzweifeln*, und würden ganz zuverlässig durch arges Schreien, in dessen Folge durch das unausbleibliche Sinken der Stimmen, den Chor herabziehen und so die Ausführung zu Grunde richten. *)

Alles wohl erwogen, und nachdem ich Mancherlei versucht, habe ich endlich gefunden, dass (*im Allgemeinen*) die Versetzung *solcher* Compositionen *in die Unterterz* (statt Unterquarte) einem Chor *unsrer Sänger* noch am besten zusagt; und ich machte bald die Entdeckung, dass sich *diese Versetzung, ohne an dem Original einen Notenkopf zu verrücken*, wie mit einem Zauberschlag bewerkstelligen lässt: Setze ich *neben die chiavette* des Originals *unsre gewöhnlichen und gewohnten* (Sopran-, Alt-, Tenor- und Bass-) *Schlüssel*, mit der *Vorzeichnung*, welche der neu entstandenen Tonleiter (*der Unterterz*) unserm modernen System gemäss gebührt; — so habe ich zugleich das *unversehrte Original*, und zugleich

---

complicirten und chicanirenden *Mensural-Theorie* damals von der Beschaffenheit, dass *Knaben*, in der kurzen Frist weniger Jahre bis zu dem natürlichen Umschlagen der Stimme, die *Brauchbarkeit für die Kapelle* nicht hätten erreichen können; *Frauen* aber waren von dem Chor eben so wohl als von den Musikschulen ausgeschlossen. So ist es leicht zu erklären, dass *damals* auch der *Cantus* nur von sehr geübten, ja gelehrten Musikern, mithin von gereiften *Männern* ausgeführt werden konnte. Erst gegen das *Ende* des XVI. Jahrhunderts war die Tonschrift *nach und nach so weit vereinfacht*, und zugleich die Lehrmethode so weit gebessert, dass besonders geschickte Knaben zur *Mitwirkung* im Chor beigezogen werden konnten. Wenig später kamen dann allenfalls (wo man solche bezahlen konnte) noch *Castraten* hinzu. Und von da an kommt einem bisweilen (besonders in Compositionen für getheilte Chöre) ein *Sopran-Part* vor, *höher* geführt, als es früher (und immer noch in der Regel) gebräuchlich war. — In der *Kammermusik* hatte der Meister freiere Hand, wo vielleicht auch *Frauen* schon Theil nehmen konnten: solche unterhielt besonders der Hof zu Florenz (für Feste und Theater) in den letzten Jahrzehenden des XVI. Jahrhunderts.

*) Man versuche nur (ein Mal für immer) ein kleines Fragment, z. B. aus der überall bekannten Missa Papae Marcelli des *Palestrina*, aus den hohen *Versetzungs-Schlüsseln* des Originals *blos in die modernen umzuschreiben* (ich meine die *Schlüssel*, in welchen wir jetzt allgemein die *vier Singstimmen*, Sopran, Alt, Tenor und Bass zu *schreiben* und zu *lesen* gewohnt sind, auch ihnen regelmässig den *Namen* derselben Stimmen beilegen); — dann betrachte man die *neue Partitur*, und frage sich und Andere: ob es möglich, eine solche Partitur *anzuschauen*, ohne sich mit beiden Händen die Ohren zuzuhalten.

dieselbe Composition (ad libitum) *in die Unterterz versetzt*, und zwar *in einer für jeden Musiker unsrer Zeit verständlichen Partitur*, vor Augen.*)

Auf solche Weise versetze ich:

C-dur . . . in A-dur mit ♯♯♯, oder in As-dur mit ♭♭♭♭;
D moll . . . in H-moll mit ♯♯, selten in B-moll mit ♭♭♭♭♭;
E-moll . . . in C-moll mit ♭♭♭, selten in Cis-moll mit ♯♯♯♯;
F-dur . . . in D-dur mit ♯♯;
G-dur . . . in E-dur mit ♯♯♯♯, oder in Es-dur mit ♭♭♭;
G-moll . . . in E-moll mit ♯;
A-moll . . . in F-moll mit ♭♭♭♭, oder in Fis-moll mit ♯♯♯;
B-dur . . . in G-dur mit ♯.

Diese Versetzung, die ich in der Regel allgemein anwende, habe ich in den meisten Fällen *auch für die Ausführung* der Composition als die passendeste befunden. Wie denn aber keine Regel ohne Ausnahme ist, so habe ich *für den Zweck der Ausführung*, oder zu angenehmerer Ansicht der Partitur (auch wohl, um den nicht immer mit Adepten der Musik besetzten Chor nicht in einer *allzu chromatischen* Vorzeichnung auf eine vielleicht gefährliche Probe zu stellen) niemals ein Bedenken getragen, manches Tonstück nur *um Eine Tonstufe*, ein anderes wieder wohl gar um die *ganze Quarte* herabzusetzen. (Ja zuweilen ist es mir glaublich geworden, dass manches in den *ordinären Schlüsseln* geschriebene Stück, wegen besonders *tiefer Haltung der Stimmen*, schon von den damaligen Capell-Sängern übereinkömmlich *sogar höher intonirt* wurde.) Die Aufgabe ist endlich immer die: das *Vermögen der Sänger*, dann das gehörige *Verhältniss* (den Abstand) *der Stimmen unter einander* zu beobachten. Diesem letzteren Theil der Aufgabe ist oft nicht leicht zu entsprechen, weil man (in Folge der damaligen Organisation der Capellen) häufig den *Alt* beträchtlich tiefer geführt findet, als wir ihn heut zu Tage zu führen pflegen: und dennoch muss im Conflict die vorzüglichere Sorge dem *Tenor* zugewendet werden.**)

Der *Gebrauch der chiavi trasportate* verlor sich erst um die Mitte des XVII. Jahrhunderts, als die Tonsetzer, mit dem mittlerweile entstandenen *System der neuen Tonarten* bekannt und vertraut geworden, dahin gelangt waren, ihren Satz *gleich in der Tonlage zu schreiben*, in der sie ihn ausgeführt haben wollten. Der *Zeitpunkt*, von welchem *das neue System* zu datiren, ist nicht leicht zu bestimmen, weil es aus schwachen, oft gewagten, oft verzagten Versuchen hervor-

*) Gewöhnlich bediene ich mich (in der Partitur) für die *neue Vorzeichnung* einer farbigen Dinte, wodurch man an die geschehene *Versetzung* stets erinnert wird.

**) Nicht ohne Grund hiess es ehemals Tenor tenet tonum: Kein begleitendes Bassinstrument, selbst nicht eine Orgel mit schwachen Registern rettet den Chor, wenn der Tenor über Vermögen angestrengt ist.

gegangen, sich *langsam entwickelte*. *Cyprian de Rore*, ein von den Italienern vergötterter Meister (il divino) — selbst ein Niederländer aus *Hadrian Willaert's* venetianischer Schule — war, so viel man weiss, der erste, der (um das Jahr 1550) den Gebrauch *chromatisch alterirter Noten* in der Composition zeigte. Das von ihm vorhandene *Exempel*, zu bizarr um für mehr denn für ein *Curiosum* zu gelten, konnte keinen Umschwung herbeiführen, kaum zu nachahmenden Versuchen ermuntern.*) Indessen genügt es oft, nur eine neue Idee aufflackern zu sehen, um etwas daraus zu bilden. Wirklich fingen wenig später einige Tonsetzer an, in dem immer etwas *freieren Style* der damals in Aufnahme gekommenen *Madrigale*, ihren Satz in noch ungewohnten Tonlagen zu eröffnen und mit einiger Kühnheit sich in fremdartige Tonleitern mit Hilfe von ♯ oder ♭ zu versteigen. Mit grösserer Sicherheit, und nicht mehr ohne Selbstbewusstsein, verfolgten die Madrigalisten von 1600 herwärts diese Schreibart. Es konnte nicht mehr fehlen, dass man zu der Erwägung gelangte, dass man *von jeder grossen oder kleinen Tonstufe* (wie solche damals schon die Klavierinstrumente versinnlichten) *ein eigenes Diagramm* bilden, und auf solche Weise nicht nur *Tonstücke in jedem denkbaren Tone anlegen*, sondern auch, harmonisch wie melodisch modulirend, auf die mannigfaltigste Weise in mehr oder minder *entfernte Tonarten übergehen* könne. Die *praktischen Lehrer* halfen nach; es bildete sich ein *System*, und noch in der *zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts* standen Meister auf, deren Werke im *chromatischen Style*, theils als geschriebene Compositionen, theils als Ausführungen auf der Orgel, von den Zeitgenossen mit Bewunderung vernommen wurden.

So war, in ihrem Beginn fast unbemerkt, *die wichtigste Neuerung, welche die Musik seit ihrem Aufleben in dem europäischen Abendlande bis dahin erfahren hatte* — das *neue System*, nämlich das System der *neuen Tonarten*, entstanden. Mit diesen erst errang die Musik jene *Spontaneität*, welche ihr, in den engen Kreis der alten Tonarten gebannt, immer noch gemangelt hatte, wenn gleich auch noch in dieser Schranke ein Genie, wie *Palestrina*, wunderbare Effekte hervorzubringen vermochte. Das *neue System* eröffnete dem Erfindungsgeiste genialischer Tonsetzer *neue Bahnen*, ein unbegrenztes Feld für den Ausdruck jedes Gedankens, jeder Erfindung, und durch den allmäligen Zuwachs die Effekte fördernder Mittel, durch Erfindung und stätige Verbesserung der Tonwerkzeuge und zunehmende Anschicklichkeit in deren Gebrauche, war es möglich, dass *Tonsetzer, wie das XVIII. Jahrhundert sie sah*, erstehen, und die Kunst jenen Grad der *Vollkommenheit* erreichen konnte, welcher diese Periode bezeichnet, und deren Grenze auch jetzt noch nicht ausgesteckt zu sein scheint. Sonder-

*) Man kann dieses Exempel in der „Galerie" unter dem Artikel „de Rore" sehen.

barer Weise nur scheint der *Umschwung*, den die Musik den *neuen Tonarten* verdankt, nicht überall begriffen, und besonders *geschichtlich* nicht genugsam hervorgehoben worden zu sein, da eben *von dort an, eine neue Aera der Kunst — die Periode der neueren Musik im Gegensatze der mittelalterlichen — hätte datirt werden müssen.**)

Doch man verzeihe diese vielleicht über die Grenze der Nothwendigkeit hinausgeführte *Digression*, und lasse mich zu dem *Thema* meiner heutigen Aufgabe — zu den *Aenderungen an den Compositionen der alten Meister* — zurückkehren, worüber mir noch Einiges zu sagen erübriget.

---

*) Doctor *Burney*, dessen „*General History of Music*," in vier Bänden bis 1789 reichend, noch zur Stunde das einzige Werk ist, das den Namen einer *Geschichte der Musik* wirklich verdient (da *Forkel's* unvollendete Geschichte kaum das Jahr 1500 erreicht), hat uns eine merkwürdige Probe mangelhafter Kenntniss des Wesens selbst der *alten* (römischen Kirchen-) *Tonarten* hinterlassen: Er findet irgendwo die Copie einer fünfstimmigen *Motette* von *Palestrina* (*Exaltabo te domine*) von der Hand eines neueren Copisten, in *D minore*, mit der Vorzeichnung eines ♭ geschrieben. Er theilt sie dem Leser *in F maj. umgeschrieben* mit, indem er es so „viel lieblicher" *(much more pleasant)* findet, und er meint sogar, „sie möge wohl ursprünglich in diesem Tone geschrieben gewesen sein." Meinerseits fand ich, dass diese Composition, *in D min.* geschrieben *very little pleasant*, wohl aber *abominable* gewesen sein müsste. — Die Sache war klar: ein unwissender Copist hatte, an die Stelle der *Schlüssel des alten Originals*, die ihm allein bekannten *modernen* gesetzt, ohne sich um Gesang und Harmonie im geringsten zu kümmern. Der Doctor, dem (einem *Engländer*) schon die Materie von den *alten Tonarten* nicht geläufig war, und der zumal von den *Versetzungen* der alten Compositionen *mittelst des G- (Violin-) Schlüssels* nie Etwas erfahren hatte, war also dieses Mal von dem Copisten irre geführt. Indessen gelang es ihm, sogar ohne sein Wissen, durch seine Umschreibung selbst, die Composition *Palestrina's in ihrer Urgestalt* wieder herzustellen, und für sein Buch ein werthvolles Musterstück zu gewinnen. (Dass ich dieses dann erst wieder, nach dem von mir oben beschriebenen Verfahren, aus *F-dur* in die Unterterz *D-dur* versetzt, und in dieser dritten Gestalt eine sehr gelungene Aufführung erzielt, will ich hier nur noch im Vorbeigehen anzeigen.) Obige *Thatsache* wollte ich aber in der Absicht erzählen, um es zu erklären, *wie ein vielseitig gelehrter musikalischer Schriftsteller und Geschichtschreiber* die *Veranlassung* übersehen konnte, seinen Lesern das *neue System* anzuzeigen, dass ihm glaublich selbst nur für eine *Fortbildung des alten*, oder wohl gar mit diesem für identisch galt. — Die Motette *Exaltabo te* kann man in der „Galerie" unter dem Artikel *Palestrina* einsehen. Auch anderwärts sind übrigens bei *Burney alle Stücke*, welche im Original den *Violinschlüssel* führten, ohne Versetzung, kaum in *die modernen umgeschrieben*, in so fern nicht verfälscht, aber die Parte nicht der Gattung von Stimme zugeschrieben, die der Autor im Sinne hatte: Unter hundert ähnlichen das Beispiel in der von *Kühnel* in Leipzig gedruckten Charwochen-Musik (Musica sacra etc.), welche, in der Gestalt (wie sie von *Burney* herrührt), grossentheils als *verfehlt* anzusehen ist, indem, — abgesehen von der ganz unpracticablen *hohen Tonlage* der Composition, abgesehen auch von den *eben so unpassenden als ungewohnten Schlüsseln*, — in den vierstimmigen Chören der *Tenor* vermisst wird: Man sehe daselbst das *Fratres*, oder das *Stabat mater*, wo, von den alten Original-Ausgaben ganz abweichend, die vier Stimmen eigenmächtig als Sopr. 1°, Sopr. 2°, Alto und Basso, statt Sopr., Alto, Tenore, Basso, *überschrieben und notirt* sind.

Bis heran war nur von den *Verrückungen der Tonlage* die Rede, welche uns, durch den Gebrauch *ungewöhnlicher Schlüssel* unzweifelhaft angedeutet sind.

Ein gleiches Verfahren wird aber auch sonst, an manchen alten, nach Umständen auch wohl an neueren Compositionen, mit *Rücksicht auf den Stimmungston*, nöthig oder rathsam: Zu allen Zeiten hat in verschiedenen Ländern, Städten oder Distrikten, eine grössere oder geringere Verschiedenheit des angenommenen *Stimmungstones* geherrscht: *Paolucci* (a. a. O. Seite 185) beschreibt uns eine ältere römische, eine venetianische und eine lombardische Stimmung, die von einander bis auf *eine ganze Terze abweichend* gewesen sein sollen; in Deutschland ist uns (wenigstens geschichtlich) der alte überhohe *Cornet-Ton*, der sehr hohe *Chor-Ton* und der tiefe *Kammer-Ton* noch in der Erinnerung: endlich wissen wir, dass wir seit etwa hundert Jahren mit unsrem *Orchester-Ton* allmälig wieder bedeutend in die Höhe gegangen sind. Bedenken wir, mit einem Rückblick auf die hinterlassenen Werke der Autoren des XV. und XVI. Jahrhunderts, dass dermal auch *unser Chor anders als damals bestellt ist*, so ist die Nothwendigkeit einleuchtend, eine Composition aus jener Periode (vielleicht selbst eine solche unsrer Zeit aus einem Lande, wo eine tiefere Stimmung üblich ist), sorgfältig zu *prüfen*, wenn es sich darum handelt, *sie unserem Chor kehlengerecht zu machen.* Auch solche, auf den verschiedenen *Stimmungston* gegründete, völlig *willkührliche* (doch nicht ohne sorgfältige Ueberlegung beschlossene) *Versetzungen* kommen in meinen Sammlungen *nicht selten* vor.

Ueberall habe ich die *geschehene Versetznng*, nebst Schlüssel und Vorzeichnung des Originals, in meiner Partitur ausdrücklich angezeigt: durch blosses Umschreiben kann sich Jedermann, nach Belieben, *das Original in seiner Urgestalt* wieder herstellen. *)

Da ich endlich auch bei sonst ganz unverändertem Original, *ungewohnte Schlüssel* in meinen Copien überall in die *modernen* umgeschrieben habe, so wird der kundige Musiker mir es Dank wissen, dass ich ihm hier *Partituren* zur Ansicht

---

*) *Rücksichten*, aus welchen vielleicht ein *Herausgeber* alter Musik Bedenken tragen könnte, *Versetzungen* vorzunehmen, waren bei mir (wie natürlich) kein Hinderniss. Doch möchte ich den achtbaren *Herausgeber* fragen, ob er es nicht thunlich fände, eine Versetzung (wenn er sie jedoch für erwünschlich erkennt) wenigstens in der *Ueberschrift* des betreffenden Stückes, *in Art eines guten Rathes* für den etwaigen Veranstalter einer Aufführung, ganz einfach *anzudeuten*? Uebrigens dürfte ihm vielleicht der Umstand nicht unbekannt sein, dass die gelehrtesten Theoretiker, Lehrer und Herausgeber unter den Italienern, ein *P. Martini* und *Paolucci*, selbst kein Bedenken getragen haben, *Musterstücke* mit vorgezeichneten ♯♯♯ (in A-dur und D-dur *versetzt*) abdrucken zu lassen: So der Erstere in dem II. Th. des Saggio fondam. pratico p. 122, der Andere in der Arte prat. di Contrapp. im III. Tomo, die Exempel Nr. 39, 40 und 41 aus den Messen von *Benevoli, in die Unterterze transponirt.*

biete, die er auf den ersten Blick im Geiste auffasst, und wobei er nicht (wie bei *P. Martini, Paolucci, Hawkins, Burney* u. A.) durch *obsolete Schlüssel* beirrt wird.

Uebrigens besorge man nicht, *durch die Versetzung in eine andere Tonlage den Charakter des Tonstückes zu verwischen:* H c♯ d e f♯ g f♯, oder C d e♭ f g a♭ g; oder: C♯ d♯ e f♯ g♯ a g♯; oder, wie man es jetzt (besonders für den *Vocal-Chor*) am liebsten schreibt: D♭ e♭ f♭ g♭ a♭ h♭♭ a♭, nämlich: Des es fes ges as besbes as; — ist eben alles *primi toni*, so gut wie *Sanct Gregor's* d e f g a b a, nämlich nach guidonischer Solmisation: re mi fa sol la fa la. Endlich so übt der Sänger seine *diatonische Tonleiter* überall in *gleicher Weise* aus: für ihn gibt es keine schärfere und keine mildere Tonleiter; und nach unserer hohen Wiener Stimmung ist aus dem (vielleicht in irgend einer ausländischen tiefen Stimmung gedachten) des es fes ges as besbes as gleich von selbst d e f g a b a geworden. — Gleichgiltig freilich wäre es nicht, wollte man z. B. die Responsorien der heiligen Woche in die hohen Chorden der Stimmen, dagegen eine Jubelhymne in die tiefste daher düsterste Stimmlage versetzen; dadurch allerdings würde der *Charakter* des Tonstückes zerstört; die ♯♯ oder ♭♭ (*auf dem Papier*) ändern Nichts: sie sind wirklich nur eine Sache des „Costüme's" — oft nur gelehrt thuender Ostentation; denn *auf die Gefahr des Effekts* möchte immerhin ein De profundis fünf ♯♯♯♯♯, ein Regina coeli laetare alleluja sechs ♭♭♭♭♭♭, in der *Vorzeichnung* zur Schau tragen.*)

Jetzt noch einige Worte über die von dem Sammler *willkührlich* (gewöhnlich auch mit färbiger Dinte) *in den Partituren im Contexte eingerückten* ♯, ♭ oder ♮: Bekanntlich waren die *Alten* sehr sparsam mit der *Vorzeichnung*; selbst das nothwendige ♭ war in gewissen Fällen nicht vorgezeichnet, ein zweites ♭ niemals; das ♯ war in der Vorzeichnung vollends perhorrescirt. Auch die *durch die Modulation nothwendig bedingten* Erhöhungen oder Verminderungen *im Verfolg des Gesanges*, zumal die Subsemitonien, liessen sie *gewöhnlich unangezeigt*: der erfahrene Sänger *errieth* (subintelligirte) sie, theils nach gewissen *Regeln*, theils nach dem richtigen Gefühle. *Unsern Sängern* muss man *alle jetzt üblichen* ♯, ♭ *oder* ♮ *vorzeichnen*, und auch die neu hinzukommenden an den betreffenden

---

*) Wenn ich hier einer unbeschränkten *Freiheit der Versetzung* in beliebige Tonleitern das Wort rede, so beziehe ich dies (abgesehen von dem, was das *Costüme* für sich irgend als *in der Partitur schicklich* ansprechen mag) bloss auf den *Effekt unbegleiteter oder nur schwach begleiteter Vocal-Chöre* (die Partitur braucht dem *Eingeweihten* nicht gezeigt zu werden: erräth er den Ton, so mache er sich selbst darüber sein Compliment; dem Laien bleibt der Gräuel verborgen). Anders ist es mit einer *von einem Orchester begleiteten Composition*, welcher ich eine gleiche Freiheit zuzugestehen ein Bedenken tragen würde; auch habe ich in solchen, wo sie in meinen Sammlungen vorkommen, überall den Ton des Originals gewissenhaft beibehalten.

Stellen ansetzen, um Anständen bei der Ausführung vorzubeugen.*) — Ein *gegründeter Tadel* trifft die oben benannten *Herausgeber* auch *in dieser Beziehung:* Sie haben bei Anfertigung der *Partituren*, die sie gewöhnlich aus den (*nach altem Brauch* und nach *Regeln*, die für uns verloren sind) gedruckten *Einzelparten* zusammen setzten, allzu oft unterlassen, dem *Mangel der sogenannten Accidentalzeichen* abzuhelfen, wodurch nicht selten die schönsten und edelsten Conceptionen der Meister *uns unverständlich*, ja in der Ausführung *ganz abscheulich* vorkommen! Ich, meines Orts, habe es immer nicht nur für *erlaubt*, sondern vielmehr für **eine unsern Zeitgenossen schuldige Rücksicht, ja als eine Pflicht der Pietät für das Andenken und den Ruf der grossen alten Meister** angesehen: den in ihren hinterlassenen Werken oft wahrzunehmenden (gewiss nur scheinbaren) *Härten*, zeitgemäss, nach den Forderungen eines *gesunden* Ohres abzuhelfen.

Schlüsslich wollte ich noch hier nicht unbemerkt lassen, dass ich, bei der Schwierigkeit Proben aus allen Zeitaltern zur Stelle zu schaffen, niemals ein Bedenken getragen habe, die *Vorarbeiten* der tüchtigsten und durch ihre Stellung vorzüglich begünstigten Sammler und Herausgeber für mich zu benützen. (Sie haben es mit dem von ihren nächsten Vorgängern Ueberlieferten eben auch nicht anders gemacht.) Wenn indessen ein besonders belesener musikalischer Literat hier zwar *manches Bekannte* wieder erkennt, so wird er auch manches ältere *Musterstück* in einer *verbesserten Gestalt* wiederfinden, ***das viele wirklich Neue*** dieser Sammlung aber (besonders aus den überall sonst am wenigsten beleuchteten Perioden) seiner Beachtung werth halten. **)

Dass es in einer bloss *vom historischen Standpunkte angelegten Sammlung* nicht auf Musterstücke bloss des *Vorzüglichsten* und des für *classisch* Erklärten anzukommen hatte, bedarf keiner Erinnerung; man darf aber wohl voraussetzen, es werde der Sammler das *Werthvollste* nicht bei Seite gelassen haben.

---

*) Auch nach Einführung der *modernen Tonarten* war es noch lang der Gebrauch, *um Ein ♯ oder um Ein ♭ weniger in die Vorzeichnung* zu setzen, als dies bei uns dermal die Schule fordert. So z. B. schrieb man noch lang D-moll ohne ♭, G-moll mit Einem ♭, Es-dur oder C-moll mit Zwei ♭♭, A-dur mit Zwei ♯♯, u. s. w. Und diese Art *vorzuzeichnen* wich unsrer neueren sogar erst um die Mitte des vorigen (XVIII.) Jahrhunderts.

**) Alle hier mit * bezeichneten Stücke sind (mit Ausnahme sehr weniger von dem *Sammler* selbst) aus geschriebenen oder gedruckten Auflegstimmen in Partitur gebracht, und Vieles hierher übertragen worden, dessen Alleinbesitzes er sich rühmen zu dürfen glaubte.

Der Vorsaal.

Erste Versuche, mehrere Stimmen harmonisch zu verbinden; dann noch lang tiefer Stand der contrapunktischen Kunst.

Hucbaldus, † 930. Theor.

Das sogenannte *Organum*;
über einander gesetzte Quinten und Quarten in gerader Fortschreitung; auch wohl verschiedene Verbindungen im Durchgange, noch ohne System und ohne Bedeutung.

Guido von Arezzo. Blühte circa (1020 — 1040.) Theor.

Organum,
wie früher: in der Harmonie noch kein Fortschritt.

Franco v. Cöln, Theor. zu Anfang des XIII. Jahrh.

Erklärung der *Mensural-Noten* oder sogen. *Figuren*,
schon zum Behuf eines gemischten] Contrapunktes.

Ungenannte.

Proben eines (sehr rohen) *Dis-Cantus* im XII., XIII. bis XIV. Jahrh.
Nach Gerberts: De cantu et mus. sacra, (Taumelnde Stimmen.)

Marchettus v. **Padua.** Theor. um's Jahr 1300.

Beispiel aus des Autors *Lucidario.*
Mensural-Theorie und allgemeine Regeln des Contrapunktes.

de Muris (Joa.) aus Paris. Theor. um's Jahr 1320.

Beispiele aus des Autors *Tract. de Mus.*
Mensural-Theorie und allgemeine Regeln des Contrapunktes.

Landino (Franc.) Florentiner, um das Jahr 1360. Ein berühmter Orgelspieler seiner Zeit.

**Canzone* f. 3 St.
Noch sehr bizarr in der Harmonie. — Facsimile von d. kön. Bibl. zu Paris.

Machault (Guill. de) franz. Dichter. (Dilettant.)

*Fragm. eines *Gloria* aus einer Messe, aufgeführt 1364 bei der Krönung Carl V. zu Paris.
Facsimile von der kön. Bibl. zu Paris. — Composition nichts weniger als correct; oft bizarr und widrig.

Autor ungenannt, muthmasslich Deutscher. Geschrieben 1453.

Surrexit Christus, und Regina coeli, f. 3 St.
Etwas besser. — (Aus der Strassburger Stadtbibl.)

Von hier an die Incunabeln eines geregelten Contrapunktes.

Anonymus, anscheinend aus der Zeit 1360 — 1380.

*Franz. Chanson f. 3 St. *Mais quil vous viegne.*
Entziff. von A. C. L. . . 1833. — Aus Gerberts de Cantu et mus. sacra. — Facsimile und Partitur.

Barbingaut ( ) unbek. Autor gegen Ende des XIV. Jahrhunderts.	*Franz. Chanson f. 3 St. *L'homme banni de sa plaisance.*
Cornago ( ) unbek. Autor, Ital. oder Niederländ. im XV. Jahrh.	*Chanson f. 3 St. *Moro perchè non dai fede.*
DUFAY (Guil.) berühmter Niedl. Blühte 1380 — 1432.	*Franz. Chans. f. 3 St. *je prens congé.* (Noch schwarz notirt.) * — *Cent mille écus.* a 3 v. * — *De tout m'étais abandonné,* à 3 v.
Binchois (Egid.) Niederl. gegen Ende des XIV. Jahrh.	*Franz. Chans. f. 3 St. *Ce moys de May.* (Noch schwarz notirt.)
Caron ( ) Niederl. um die Mitte d. XV. Jahrh.	*Franz. Chans. f. 3. St. *Vous m'avez prit le coeur.*
Hycart (Bern.) Niederl. um das Jahr 1480.	**Non touchez à moi*, a 3 v.
Compère (Loyset) Schüler von Ockeghem.	**Mes pensées ne me laissent*, à 3 v.
Busnoys (Ant.) Berühmter Niederländer, in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh.	**Chi dist en budicité*, à 3 v. **Je suis venut vers à mon amy*, à 3 v.
Hofhaymer (Paul.) Deutscher. Kaiser Max. I. berühmter Hof-Organist.	**On Frewdt verzer ich.* Lied für 3 St.
Engländer. Autoren unbekannt.	Proben contrapunkt. Kunst in *England*, im Anfang des XV. Jahrh. (Sehr rohe Versuche.) — Aus D. Burney's Gen. Hist. of mus.
Italienische Componisten im Anfang des XVI. Jahr. **Tromboncinus. Cara** (Marco.) **Aaron** (?) **Josquin d'Ascanio.**	**Frottole* für 4 St. Petrucci. 1504. — Ziemlich correct, ohne Ansprüche hinsichtlich der Erfindung und trivial.

Facsimile aus einem (dem Sammler gehörigen) Buch ähnlicher franz. Lieder, copirt von einem alten Original-Codex zu Paris. Hier zugleich mit der *Uebersetz. in Partitur*

Von diesen Ghansons ist nirgends mehr etwas im Druck erschienen.

Anm. Mehrere der hier im *Vorsaal* aufgestellten Autoren, wie namentlich *Dufay* und *Binchois*, dann *Caron*, *Busnoys*, *Compère*, erscheinen noch einmal in dem folgenden sogenannten *Ersten Saale*, weil deren *hier* gezeigte Arbeiten entweder ihrer früheren Zeit (wie zum Theil Einiges von Dufay) oder jener *leichteren Gattung* der *Chanson à trois vóix*, angehören, welche eben von Dufay und Binchois eingeführt worden zu sein scheint, und in welcher auch in der folgenden Periode, die strengeren Contrapunktisten noch je zuweilen Compositionen *für die Liebhaber eines leichteren weltlichen Gesanges* geliefert haben.

Das *Aelteste dieser Gattung* dürfte wohl die Chanson von *Dufay Je prens congé* und jene seines Freundes und einstmaligen Mitschülers *Binchois ce moys de May* sein, beide sogar noch mit der *schwarzen Note* geschrieben, welche *Dufay* selbst später aufgab und statt deren die *weisse* einführte.

Erster Saal.

Die niederländischen und deutscheu Schulen,

(in vier Reihen.)

Ueberhaupt: Niederländer, Franzosen, Deutsche, Spanier; — dazwischen Engländer.

DUFAY (Guil.) Niederl. Sänger in der päpstlichen Capelle von 1380 bis 1432.

*Kyrie ex Missa: *Se la face ay pale,* 4 vocum.

*Crucifixus, item Benedictus 4 voc. ex Missa: *Ecce ancilla Domini.*

*Kyrie 4 vocum Missa: *L'omme armé.*

Partituren nebst Facsimile, und zwar dieses von dem Riesen-Codex des *alten* Archives der päpstl. Capelle abgenommen. (S. m. Gesch. der europ. abendl. Musik, zweite Ausgabe S. 48 u. ff.)

Faugues (Vincent.) Niederl. in der ersten Hälfte des XV. Jh.

Kyrie 3 v. ex Missa: *L'omme armé.*

Eloy (d. i. Eligius) Niederl. gegen Ende des XIV. und im Anfang des XV. Jahrh.

*Kyrie 5 v. ex Missa: *Dixerunt discipuli,* it. Agnus Dei ex ead.

Caron (Joan.) Niederl. gegen die Mitte des XV. Jahrh.

*Kyrie 4 v. v. ex Missa: *L'omme armé.*

Godendaag (Joa.) Lehrer des Franchinus Gafurius im Jahr 1473.

Kyrie 2 vocum.

Aus Forkels G. d. M. Höchst unbedeutend; der Autor selbst würde auf einen Satz wie dieser keinen Werth gelegt haben.

OCKEGHEM (Joa.) Stifter der fruchtbaren niederl. Schule. Blühte 1450 u. w. † 1513.

Musikal. Scherze, Canon und Räthsel.

(Aus Forkels G. d. M.)

Busnoys (Ant.) Niederl. Sänger im Dienste Herzog Carls des Kühnen (1467 — 1477.)

*Chanson à 8 v.

(*Mayntes femmes,* als so genannter *Tenor* in die Mitte der Stimmen verlegt.) (Petrucci 1503.)

Regis (Joa.) Zeitgenosse des vorigen.

*Chanson à 4 v.

S' il vous plaist, als *Tenor* in einer Mittelstimme. (Petrucci 1503.)

Barbyrianus (Jac.) Lebte zu Antwerpen im letzten Drittel des XV. Jahrh.

*Kyrie ex Missa 5 v. *Virgo parens Christi.*

Bassiron (Phil.) Zeitgenosse Ockeghems.

Gloria 4 v. ex Missa: *De Franza.*

Petrucci. 1508 aus Forkels Nachlasse.

HARVARD UNIVERSITY
EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
CAMBRIDGE 38, MASS.

Obrecht (Jac.) Niederl. Zeitgenosse Ockeghems.	Varia Aus Forkel's G. d. M.
Gafurius (Franchinus) aus Lodi. Sehr berühmter Theoret.	Beispiele aus desselben *theoretischen Werken.* (Stand der Praxis in der Mitte des XV, Jahrh.)
Adam de Fulda. Theoret. Schriftsteller um d. J. 1490.	Vera lux et gloria, a 4 v. Aus Glareans Doderachord. Cantio per totam Germaniam cantatissima. (?) Steif trotz dem ältesten Niederländer.
JOSQUIN DES PRÉS. Der berühmteste Schüler von Ockeghem. Blühte von 1475 bis beiläufig 1515.	O Jesu, fili David, a 4 v. Canon. Duo in uno. Aus Hawkins G. d. M. Coeli enarrant, a 4 v. Aus Forkels G. d. M. La Déploration de Jehan Ockeghem à 5 voix. Aus Forkels G. d. M. *Kyrie 4 v. ex Missa: *La sol fare mi.* *Kyrie, Christe et Kyrie secundum, item. Qui tollis etc. ex Missa *Gaudeamus.* (Nebst Facsimile.) Misericordias Domini, a 4 v. Osanna ex Missa: *Faysants regrets*, a 4. v. Tu pauperum refugium, a 4 v. Et incarnatus est, a 4 v. Quaedam illius artificia. *La Bernardina, a 3 v. Petrucci 1503. Stabat mater, a 5 v. Fabri, Basileae 1553. Esercizio sopra le voci *ut re mi fa sol la.* Fabri, Basileae 1553. *Miserere a 5 v. (Entziffert von B. d. T.)
Gaspard ( ) Schüler von Ockeghem.	Kyrie, et Gloria ex Missa super *N'a tu pas*, à 4 v. (Petrucci 1508.) Aus Forkels Nachlasse.
De la Rue (Pierre.) Schüler v. Ockeghem.	Lauda anima mea, a 4 v. Bened. a 3 v. ex Missa de B. V. *Agnùs Dei aus d. Messe *l'homme armé*, Canon für 4 Stimmen mit 4erlei Tactzeichen. Entziff. v. B. de T. (Nebst Facsimile.)
Brumel (Ant.) Schüler v. Ockeghem.	Laudate Dominum, a 4 v. (Aus Forkels G. d. M.) *Kyrie 12 vocum ex Missa: *Et ecce terrae motus.* Uebers. von B. d. T. Merkwürdig wegen der unter den alten Niederländern noch seltenen Vielstimmigkeit.

Agricola (Alex.) Schüler von Ockeghem.

Kyrie ex Missa: *Malheur me bat*, à 4 v.
Aus Forkels Nachlasse.

*Regina coeli a 4 v.

Fevin (Ant.) aus Orleans. Zeitgenosse Josquins.

Kyrie 4 vocum, ex Missa: *S. Trinitas.*
Aus Burney's G. d. M.

Mouton (Jean.) Niederl. Schüler von Josquin.

Salve mater, a 4 v.
Aus Hawkins G. d. M.

Per illud ave, a 2 v.
Aus Glareans Dodec. it. Forkels G. d. M.

Quam pulchra es, a 3 v.
Aus Glareans Dodec.

Confitemini Domino, a 4 v.
Aus Forkels G. d. M.

*Chr. resurgens, a 4 v.

de Orto (Joa.) Niederl. gegen Ende des XV. Jahrh.

Impulsus et egressus sum, a 4 v.
Aus Forkels Nachlasse.

Craen (Nicol.) Niederländ. gegen Ende des XV. Jahrh.

Tota pulchra es, a 4 v.
Aus Forkels Nachlasse.

Mahu (Steph.) Deutscher, gegen Ende des XV. Jahrh.

Es wolt ein alt Mann, Lied f. 5 St.
Aus Forkels G. d. M.

*Lament. Jeremiae, a 4 v.
(Für den Mittwoch in der Charwoche; die übrigen im Archiv.) — Ueber den bekannten cantus firmus; Harmonie fehlerfrei.

ISAAK (HEINR.) Deutscher. Schüler von Josquin. Capellm. Kais. Maxim. I.

Conceptio Mar. Virg. a 4 v.
Aus Hawkins G. d. M.

Loquebar de testimoniis, a 4 v.
Aus Forkels G. d. M.

Anima mea liquefacta est, a 4 v.
Aus Burney's G. d. M

*Optima pastor, a 5 v.
Uebers. von B. d. T.

Lapicida (Erasm.) Vermuthlich Niederländer zu Ende des XV. Jahrh.

*Tander naken, für 3 St.
(Anscheinend für Instr.) Petrucci 1503.

Loyset Compère, it. **Pieton**, Niederl. Schüler von Ockeghem.

Beati omnes, a 4 v.
Aus Forkels G. d. M.

Dygon (John) Engländer, im Anfang des XVI. Jahrh.

Ad lapidis positionem, a 3 v.
Den Niederländern weit nachstehend. — Aus Hawkins G. d. M.

WILLAERT (Adrian.) Niederländer. Schüler von Moutan. *Stifter der berühmten ve-*

Quem dicunt homines, a 4 v.
Aus Hawkins G. d. M.

*2 Madrigali, a 5 ed a 4 v.

netianischen Schule. — Capellmeister am Dom von San Marco 1527 bis 1563.	
de Rore (Cyprian.) Niederländ. Schüler von Willaert zu Venedig, nachmals desselben Nachfolger als Capellmeister der Republik an S. Marco, 1563 bis 1565.	Ancor che col partire, Madr. a 4 v. Aus Hawkins G. d. M. *Calami sonum ferentes. Carmen für 4 Stimmen, auf das Ableben eines hohen Gönners. In diesem Carmen hat Cyprian einen ziemlich bizarren (in seiner Art immer merkwürdigen) Versuch in der Anwendung der *„Chromatik"* gemacht. Burney hat dieses Stück in seiner G. d. M. mitgetheilt, es ist aber wegen der sonderbaren Combination von Schlüsseln und der veralteten Mensur beinahe unlesbar, auch an einigen Stellen vom Original abweichend. Ich gebe hier eine neue, besser lesbare und genauere Uebersetzung nach der Ausgabe des Tylman Susato, Antwerpen 1560.
Richefort (Joa.) Niederl. in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.	*Christus resurgens, a 4 v. Aus Glareans Dodec.
a Goes (Damian.) Portug. Edelmann, Staatsmann, Historiograph, (Dilettant.) in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.	Ne laeteris inimica mea, a 3 v. Aus Hawkins Hist. of Mus.
SENFL (Ludwig) aus Basel geb. Schüler von Heinrich Isaak. Capellmeist. des Herzogs von Baiern um's Jahr 1530.	*Deus adjutorium meum, a 4 v. Aus Glareans Dodec. *Miserere, Deutsch für 4 St. Carmen: Lamentatio, f. 4 St. Deus propitius esto, f. 4 St. *Miserere a 5 v. Uebers. von B. d. T.
Benedictus (Dux oder **Ducis.)** Deutscher, kommt gewöhnlich unter den Niederländern in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. vor.	Musae Jovis ter maximi, (in obit. Josquini,) a 4 v. Aus Forkels G. d. M. *Verbum caro fact. est, a 5 v. Tylman Susato 1546.
Henry VIII. K. von England. (Reg. 1509 bis 1547.)	Quam pulchra es, a 3 v. Aus Hawkin's G. d. M. Te lucis ante terminum, a 4 v. Letzteres soll in den Kirchen Englands noch im Gebrauch sein, und ist eine ganz untadelige Composition.
Walther (Joa.) Sängermeister bei den Churf. v. Sachsen Joh. Friedrich und Moriz.	*Da pacem Domine a 5 v. Samml. sel. mut. Nürnb. 1540.

Walther (Joa.) Ferner:	*Einige Gesänge aus Luthers geistl. Gesangbüchlein für 5 St. Gedr. durch Peter Schöffer. Strassb. 1525.
Claudin (Sermisy). **Heurteur** (. . .) **Peletier** (. . .)	*Französische Chansons für 2 St. (1532 — 1542.) Von sehr geringem Werth.
Payen (Nicol.) Niederl. in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.	*Resurrectio Christi, a 5 v. (Künstlicher Canon.) Tylman Susato 1546.
Canis (Cornel.) Capellm. Carls V. Niederl.	Ta bonne grace, (Fuga ad Sec.) à 5 v. *Faute d'argent, à 5 v. Tylman Susato 1544.
Gombert (Nic.) Niederl. Schüler von Josquin, Capellmeister Carls V.	*Audi filia et vide, a 5 v. *Le chant des oiseaux a 3 v. Tylman Susato 1545.
Crequillon (Thom.) Niederländer Hofcomp. K. Carl V.	*Cor mundum crea, a 4 v. Mot. de Laberinto 1554. Ven. *Sub tuum praesidium, a 5 v. Tylman Susato. 1546.
Clemens (non Papa) Niederl. Hofcomp. K. Carls V.	*Ave maris stella, a 5 v. Mot. del Laberinto. Ven. 1554.
Jannequin (Clem.) Franz. — Schüler von Josquin.	*La Bataille, à 5 v. Tylman Susato 1545. Eine sinnreiche Composition.
GOUDIMEL (Claud.) Niederl. Lehrer des grossen Palestrina in Rom. † zu Lion 1572.	Domine quid multiplicati sunt, a 4 v. (1554.) Aus Burney's G. d. M. Kyrie ex Missa: *Il ne se trouve*, à 4 v. (1554.)
Arcadelt (Jacobus.) Niederl. Blühte zwischen 1539 — 1575. Schüler von Josquin.	Il bianco e dolce cigno. Madr. a 4 v. Ven. 1545.
Berchem (Jacobus) al. Jaquet oder Giacchetto. Niederl. Blühte zw. 1530 — 1560 in Italien.	O salutaris hostia, a 7 v. Descendi in hortum meum, a 7 v. (Canon tres in unum.)
Vaet (Jac.) Niederl. Capellmeister Kaiser Ferd. I.	*Salve regina, a 6 v. *In tenebris, a 6 v.
Regnart (Jac.) Niederl. Vice-Capellm. K. Rudolphs II.	*Pueri Hebraeorum, a 5 v.
Hollander (Christian) vermuthlich von seinem Geburtslande also genannt. Compos. in Diensten K. Ferd. I.	*Da pacem Domine, a 6 v.

Deiss (Michael) wahrscheinlich Deutscher. Lebensumstände unbekannt. Zeit- und glaublich Dienstgenosse des Vorigen.	*Vidit Jesus hominem a 6 v.
de Saive (Lamb.) Niederl. Capellm. des Kaiser Mathias.	*Ecce sacerdos magnus, a 5 v.
de Wert (Jacobus.) Niederl. Geschätzter Compos. — Lebte zu Antwerpen, gegen die Mitte des XVI. Jahrh.	*Transeunte Domino, a 5 v. *Ingressus Jesus, a 7 v. Ausgezeichnet unter Vielen seiner Zeit- und Kunstgenossen und Landsleute.
de Cleve (Joannes) vermuthlich von seinem Geburtsort so genannt. Capellmeister Kaiser Maxim. II.	*Regina coeli, a 5 v. *Erravi sicut ovis, ab 8 v.
Utendaler (Alex.) Deutscher. Compos. in Diensten Erzherz. Ferdinand.	*Levavi oculos meos, a 5 v. Jubilate Deo, ab 8 v.
de Roi (Simon.) Niederl. Gegen Ende des XVI. Jahrh. zu Neapel, Capellm des Vicekönigs.	*O quam gloriosum est, a 6 v.
Pevernage (Andr.) Niederländ. Blühte zu Antwerpen, 1547. — † 1589.	*Cor mundum crea a 6 v.
Phinot (Domin.) Franzose. Mehrere Werke von ihm erschienen in den Jahren 1547—1569.	*Jam non dicam vos servos, ab 8 v.
de Vento (Ivo.) Capellm. Herz. Wilhelms von Baiern. (1569 — 1591.)	Sancta Trinitas, a 4 v.
Paminger (Leonh.) Nürnberger. † 1568.	O profunditatem, Canon für 4 Chöre. (!)
Le Jeune (Claude) Niederl. Kammer-Comp. K. Heinrichs III. von Frankreich.	L'ambitieux veut toujours. Madr. à 4 voix. Puis en mer houte, Chans. à 4 v. Beides aus de la Borde. Von Neueren über Verdienst gepriesen: „Le Phenix des Musiciens." (!)
DE LASSO (ORLANDO.) Niederl. Berühmter Capellm. am Münchner Hof. Geb. 1520, † 1594.	*Missus est angelus, a 5 v. (1571.) *Benedicite omnia opera, a 5 v. (1571.) *Salve regina, a 6 v. 1584. *Ave verum corpus, a 6 v. 1584.

DE LASSO. Ferner:	Miserere, der 4. Busspsalm, f. 5 St.
	*Pater noster a 6 v. (Sopra il canto fermo.) 1585.
	*Creator omnium Deus, a 6 v. (Canon: Fuga in Diapente.) 1584.
	*In convertendo Dnus, ab 8 v.
	Tre Madrigali, a 5 v. 1585.
	*Canzone (6 Strophen) und 2 Vilanesche. (Gesänge aus des Meisters früherer Periode.) Tylman Susato 1560.
Mauduit (Jacques) geb. zu Paris 1557, † 1627. (Le Père de la Musique!)	*Requiem aeternam, a 5 v. Aus P. Mersenne Harm. univ. 1636. (Nicht mehr als eine Art Faux Bourdon.)
de Monte (Philipp.) aus Mons. Capellm. Kaiser Max. II. und Rudolf II. — Landsmann, Schüler und Freund des Orlando Lasso. † 1579.	*Stellam quam viderant Magi, a 7 v.
	Da bei rami scendea, Madr. a 4 v.
	*Illumina oculos meos, a 6 v.
TALLIS (Thomas) Engl. Hoforganist der Kön. Elisabeth. Blühte circa 1550 — 1585.	Absterge Domine, a 5 v.
	Hear the voice (statt dessen untergelegt: *Verba mea* etc. etc.) a 4 v.
	In going to my lonely bed, mit unterl. deutsch. Text: ich wandelte in stiller Nacht: *Madr. for Four voices.* — Ueberall tüchtige Arbeit.
Matelart (Joa.) Verspäteter Niederl. Capellm. an der Kirche S. Laur. in Damoso de Urbe, in Rom 1590.	Domine non secundum peccata nostra, a 4 v.
Meiland (Jac.) Deutscher. Capellm. des Markgr. zu Anspach, blühte beiläufig 1575 1590.	*Non auferetur sceptrum a Juda, a 6 v.
GALLUS (Jacobus) aus Krain. Capellm. K. Rudolf II. †1591.	*Adoramus te Christe, a 6 v.
	*Ecce quomodo moritur, a 5 v.
	*D. Jesus in qua nocte, ab 8 v.
	*Veni S. Spiritus, ab 8 v. Seiner Stellung würdig.
Schöndorfer (Phil.) Lebensumstände unbekannt.	*Magnificat 6. toni, a 5 v. Venedig 1593.
Lefebvre (Joa.) wahrscheinlich Niederl. Cap. des Cardinals v. Oester. gegen Ende d. XVI. Jh.	*Bened. sit S. Trinitas, ab 8 v.

BIRD (William) Engl. Schüler von Tallis, auch Organ. der Kön. Elisabeth. † 1623.	Diliges Dominum, ah 8 v. (Canon: Recte et retro.) Non nobis Dne, Can. a 4 v. Venite exultemus, a 6 v. Macht seinem Lehrer Ehre.
Eccard (Joa.) Vice-Capellm. d. Markgr. von Brandenburg, letztlich 1608 am churfürstl. Hofe zu Berlin.	1. Gelobet seist du Jesu Christ. 2. Strophe von Mich. Prätorius. 3. Strophe von Joh. Seb. Bach.
Faber (Bened.) Hofmus. zu Coburg. Seine gedr. Werke erschienen 1602 — 1611.	*Exultate justi, a 6 v. 1604.
Morley (Thomas.) Engl. in der Capelle d. Kön. Elisabeth. — Auch theor. Schriftst.	Madrigal für 4 St. Untergelegter deutscher Text. 1595.
Dowland (John.) Engl. † 1615.	Madr. f. 4 St. mit unterl. deutschen Text.
Bennet (John.) Engl.	Madr. f. 4 St. desgl. 1698.
Philipps (Petr.) Engl. in Diensten d. Erzherzoge Albert u. Isabella, Statthalter der Niederlande, im Anf. des XVII. Jahrh.	Madr. a 4 v. Voi volete ch'io muoja.
Gumpelzheimer (Ad.) Baier. Cantor an der S. Annakirche zu Augsburg.	Da pacem Dne, a 5 v.
Aichinger (Greg.) Jakob Fuggers zu Augsburg Organist. Fleissiger Comp. auch theoretischer Schriftst.	*Quo abiit dilectus meus, a 5 v.
Luyton (Car.) Vermuthlich Niederl. — Hoforg. K. Rudolf II.	*Domine Jesu Chr. a 6 v.
Hasler (Hans Leo von) aus Nürnberg geb. — Studierte in Venedig bei Andrea Gabrieli. — 1601 in die Dienste K. Rud. II. getreten; 1606 Hoforg. des Churf. v. Sachsen. † 1612.	*Pater noster, ab 8 v. *Deus meus, ad te de luce vigilo, a 6 v. *Si bona suscepimus, ab 8 v. *Missa 12 vocum.
Calvisius (Sethus) Cantor an d. S. Thomas-Schule zu Leipzig. † 1617. Theor. Schriftst.	Sechs Choräle. Nach Becker und Billroth.

Vulpius (Melchior.) Cantor zu Weimar. † 1616.	Exultate justi, a 4 v.
Ufferer (Joa. Dam.) Lebensumstände unbekannt.	*Coeli enarrant, a 6 v.
Erbach (Christian.) 1600 Marcus Fuggers zu Augsburg Organist, später an der Domkirche.	*Domine quis habitabit, a 6 v.
PRAETORIUS (HIERON.) berühmter Org. u. Componist an der S. Jak. Kirche zu Hamburg. Geb. 1560 — 1629.	*Te Deum Patrem, ab 8 v. *Jubilate Deo, a 6 v. *Laudate Dominum, a 7 v. (Tres voces ex una.) *O vcs omnes, a 5 v. Aus des Meisters grossem Opus mnsicum. Mit Recht hoch geschätzt.
PRAETORIUS (MICH.) Capellm. zu Braunschweig. Theor. Schriftsteller. † 1621.	*Benedicam Dnum, a 6 v. Ecce Dominus veniet, a 8 v.
Zang (Nic.) Capellm. des Churf. Sigmund v. Brandenburg.	*Angelus ad pastores ait, a 6 v.
Franck (Melch.) Capellm. des Herz. v. Coburg. — † 1639.	*Tu es Petrus, ab 8 v.
Buel (Christoph.) Capellm. zugleich Registrator zu Nürnberg. † 1631.	*Expurgate vetus fermentum, a 6 v.
Schein (Hermann.) Cantor an d. Thomas-Schule zu Leipzig. † 1630.	Sechs Choräle. Nach Becker und Billroth.
Walliser (Christ. Thom.) Mus. Dir. zu Strassb. † 1648.	*Oremus, praeceptis salutaribus etc. item Pater noster (in cantu firmo.) ab 8. v. Gaudent in coelis, ab 8 v.
Couteaux (Arth. aux) Capellm. zu S. Quintin, gegen das J. 1630.	Missa quatuor vocum. Aus de la Borde.
Helfer (Charles.) Unbek. Glaublich aus d. XVII. Jahr.	Missa pro Defunctis, a 4 v. Aus de la Borde.
Boësset (Antoine.) Intend. d. k. Kammermusik am Franz. Hof.	Air à quatre parties. P. Mersenne 1636.
Le Jeune (Henry.) Chef der vingt quatre Violons du Roi, unter Ludw. XIII.	Fantaisie à 5 parties. Für 5 Bogeninstrumente. Ein Beispiel beliebter Verzierung des Vortrages in der Hauptstimme. Bei P. Mersenne. 1636.

Stadelmayer (Joa.) Capellm. der Erzherzogin Claudia zu Innsbruck, 1643.	*Missa novem vocum, cum Symphoniis ad lib. Pange lingua, a 4 v.
Sehütz (Heinrich) Churf. Capellmeister zu Dresden. † 1672. Sehr berühmter Meister.	*Geistliche Concerte mit Instr. Nr. 1. Der Herr ist mein Hirt, Ps. 23. Nr. 2. Vater unser. Nr. 3. Wo der Herr nicht etc. Ps. 126. Gedr. Dresden 1650. — Ein Meister, der seinen grossen Ruf verdient.
Selle (Thomas) Cantor am Dom zu Hamburg. †. 1663.	Ecce quomodo moritur, a 5 v.
Hammerschmiedt (Andr.) geboren zu Brix in Böhmen 1611. Letzlich Organist zu Zittau, daselbst † 1675.	*Motetten f. verschiedene Stimmen, mit Instr. Nr. 1. Jauchzet dem Herrn, f. 2 Sopr. mit Instr. u. Chor. Nr. 2. Sonata super: Nun lob mein Seel etc. f. 1 St. und 6 Instr. Nr. 3. Wahrlich, ich sage euch etc. mit dem Vater unser, f, 5. St. und 2 Instr. Dresden 1655.
Dedekind (Const. Christ.) churfürstl. sächs. Kammermus. auch Steuercassier.	*Motette für 3 conc. und 4 Ripien. St. mit 2 V. V. und B. (Gelobet seist Du Herr Gott Israel.) Dresden 1671.
Rosenmüller (Joa.) Capellm. zu Wolfenbüttel, † 1686.	Jube Domne benedicere, f. 8 St.
Capricornus (Samuel) alias *Bockshorn*, Musikdir. an der Dreif. Kirche zu Pressburg, später Capellm. zu Stuttgart. † dass. 1669.	*Te Deum laudamus f. 8 Stimmen, mit verschiedenen Instr. 1655.
Purcell (Henry) Engl. Vorsteher des Chors an der Westmünster-Abtei. † 1695. (Der Stolz der Engländer.)	Jehovah, quam multi sunt hostes mei. (Ps.) a 5 v.
Bach (Johann Christoph.) Hof- und Stadt-Organist zu Eisenach. † 1703.	Der Gerechte, ob er auch zeitlich stirbt etc. f. 5 St.
Fux (Joh. Jos.) kais. Hofcapellm. in Wien. † 1741, im Alter v. 81 Jahren. (Vid. item das Neben-Cabinet.)	Missa pro Defunctis, f. 4 St. mit Instr. (Zur Leichenfeier der Erzherz. Eleonora, verwittw. Kön. von Pohlen, und Herz. von Lothringen, im J. 1697.) Ohne Zweifel ausgezeichnet unter den deutschen Zeitgenossen.
HÄNDEL. *Omnium facile Princeps.*	Terzetto a 2 S. S. e B. *Se tu non lasci amore.* Geschrieben während seines Aufenthaltes in Italien, 1709.

Zweiter Saal.

Die älteren italienischen Schulen,

(in sechs Reihen.)

Festa (Costanzo.) Sänger d. päpstlichen Capelle v. 1514 bis 1547.

Quam pulchra es, a 3 v.
Aus Burney's G. d. M.

Madonna io v' amo Madr. a 3 v.
Eben daher.

Te Deum laudamus, a 4 v.
Wird noch alljährlich in der päpstlichen Capelle gesungen. Höchst einfacher Styl; etwas monoton.

MORALES (Cristoforo.) Spanier, Sänger d. päpstl. Capelle um d. J. 1544.

Lamentabatur Jacob, a 5 v.
Wird noch alljährlich in der päpstl. Capelle mit Bewunderung gehört.

Kyrie et Gloria a 4 v.

*Tu es Petrus, a 5 v.
(Canon: Itque reditque frequens.) — Tylman Susato, 1546.

ANIMUCCIA (Gio.) Schüler des Niederl. Gaudimel. — Capellmeister an S. Pietro in Vaticano. † 1571.

Agnus Dei, ex Missa: *Gaudent in coelis*, a 6 v.

Credo ex Missa: *Creator alme siderum*, a 4 v. 1567.
Hat ein merkwürdiges Crucifixus.

Betti (Stefano). gen. *Il Fornarino*. Mitschüler Palestrina's unter Gaudimel Sänger d. päpstl. Capelle. Aufgenom. 1562.

Verbum iniquum et dolosum, a 5 v.

ZARLINO (Gius.) Capellmeister an S. Marco in Venedig, 1565 bis 1590. — Schüler des Niederl. Willart. — Hochberühmter Theoretiker.

Virgo prudentissima, a 6 v.
Künstl. Canon. Aus Paolucci Arte prat.

Porta (P. Costanzo.) Sehr berühmt in den contrap. Künsten; Schüler des Niederländ. Willart, Stifters der venetian. Schule: Blühte vorzüglich in den Jahren 1546 — 1600.

Haec dies, Antiph. a 4 v.

Sanctus ex Missa pro Def. a 5 v.

Diffusa est gratia, a 7 v.
(Sehr künstl. Canon.)

*Factum est silentium, ab 8 v.

*Sperent in te omnes, a 5 v. 1583.

*Ardo sì, ma non t'amo, Madr. a 5 v. 1585.

Ferrabosco (Alfonso.) Römer. Lebensumstände unbekannt.

*O lux beata Trinitas, a 6 v.

Corteccia (Franc.) Florent. Capellmeister des Grossh. von Toscana.

*O begli anni dell'oro. Madr. a 4 voci.
Aus einem Festspiele zu Florenz, 1539. Notabene: von Silenus allein gesungen, und von Satyren mit Hörnern begleitet!

Cambio (Perissone) vermuthlich Venet.

Ve voglio dire donne,
Villota alla Napol.. a 4 v. 1551.

Gabrieli (Andr.) Venet. Org. an S. Marco 1556 — 1586.

*Benedicam Domino, ab 8 v.
*Deus misereatur nostri, a 12 v.
Durchaus tüchtige Composition.

PALESTRINA, (*Joa. Petr. Aloysius Praenestinus*); geb. 1524, † 1594. — Schüler von Gaudimel. *Stifter der römischen Schule.* Der Mann seiner Epoche.

Gloria
aus der berühmten *Missa PapaeMarcelli*, 1565, a 6 v.
Bened. D. Deus Israel, a 4 v.
Stabat mater, ab 8 v.
Exaltabo te, a 5 v.
Vox dilecti mei, a 5 v. 1584.
Fratres ego enim, ab 8 v.
Vexilla regis, Hymn. a 4 v.
Tribularer si nescirem, a 6 v.
(Sehr künstlicher Canon.)
Pater noster sopra il canto fermo, a due Cori.
Responsoria ad secund. Nocturn. in Parasceve, a 4 v.
Sanctus et Benedictus cum Osanna a 6 v.
ex Missa *Assumpta est.* 1585.
Magnificat 4ti toni, a 4 v.
*Vier geistliche Madrig. für 5 St. 1581.
Drei weltl. Madr. f. 4 St. †)

Nanini (Gio. Mar.) Freund und Mitschüler von Palestrina; mit ihm Stifter der röm. Schule.

*Cantate Dno, ab 8 v.
*O altitudo divitiarum, ab 8 v.
Haec dies, a 5 v.

Donati (Baldass.) Wurde schon um 1555 bekannt. Letzlich Ca-

*Beati eritis, a 5 v.

---

†) Derjenige, der vielleicht dereinst in meiner *Galerie* die hier verzeichneten, aus vielen Hundert, zu verschiedenen Zeiten und fast nur zufällig, ausgehobenen Compositionen des grossen *Palestrina* mit Kennerauge durchschaut, und dabei die Mannigfaltigkeit in der Behandlung seines Stoffes bewundert, wird den Biographen (daher berufenen Lobredner) Palestrina's, *Abate Baini*, darüber nicht bekritteln, dass er in den Werken des Meisters *sehs verschiedene Style* gefunden haben wollte! Ein deutscher Schriftsteller würde vielleicht sich des Ausdruckes *Schreibart* bedient haben; der Italiener hat dafür nur das Wort *stile. Zehnerlei* Schreibart aber (um uns auch einer runden Zahl zu bedienen) mag der Kenner leicht schon in den hier vorliegenden Mustern erkennen. Der *Styl* freilich ist nur Einer; es ist überall *Palestrina*: le style c'est l'homme.

pellm. der ven. Republik 1590 bis 1603.

Asola (Matteo.) Veroneser, um d. J. 1565 bis 1596.

Stabile (Annib.) um d. J. 1576 — 1592, letztlich Capellm. an S. Maria Maggiore.

Gattus (Sim.) Ven. um d. J. 1579. Capellm. des Erzh. Carl.

Felis (Steph.) Römer. Capellm. am Dom zu Bari, gegen Ende des XVI. Jahrh.

Gastoldi (Giac.) aus Caravaggio; Capellm. am Dom zu Mailand.

Bota (Andr.) Bologn. Sein ältestes Werk ist v. J. 1579.

Ingegneri (Marcant.) Capellm. zu Cremona. — Blühte in den Jahren 1576 — 1592.

ANERIO (Felice) Röm. Päpstl. Capellm. nach Palestrina.

VITTORIA (Lodov. da) Spanier. Sänger der päpstlichen Capelle gegen Ende des XVI. Jahrh.

MARENZIO (Luca.) Lombarde. Sänger d. päpstl. Capelle. † 1599.

Venosa (Gesualdo Princ. di) Neapol. 1585 — 1613. Madrigalist. Dilettant.

Chi la gagliarda,
Canzone villanesca a 4 v. 1555.

Christus factus est, a 4 v.
Aus Paolucci Arte prat.

*Nunc dimittis servum tuum, ab 8 v.

*Obsecro vos, ab 8 v.

*Gloria a 5 v. ex Missa super *Paratum cor meum.*
Von Hieron. Prätorius in sein gr. Opus mus. aufgenommen. Merkwürdig wegen der kühnen Modulationen,

Viver lieto voglio, Balleto a 5 v. 1591.

Respice in me, a 10 v.
Da pacem Dne, a 6 v.
(Canon.) Ausgezeichnete Compositionen.

*Duo Seraphim clamabant, ab 8 v.

*Venite ad me omnes, ab 8 v.
Christ. factus est, a 4 v.
Pueri Hebraeorum, a 4 v.
O vos omnes, a 4 v.
Quem vidistis pastores, a 6 v.
Kommt dem grossen Palestrina am nächsten.

Jubilate Deo, ab 8 v.

Madrigali
- Ahi tu me'l nieghi, a 5 v.
- Ahi dispietata morte, a 4 v.
- Vezzosi angelli, a 4 v.
- Dissi all' amata, Madr. a 4 v.

*4 Villanelle a 3 v. (1592.)
In letzteren ist der Meister nicht zu erkennen:
Was das erschrecklichste ist, von allen erschrecklichen Dingen?
Ein Pedant, den es juckt, locker und lose zu sein.
Xenie.

Madrigali
- Baci soavi, a 5 v.
- Moro, e mentre sospiro, a 5 v.
- Donna, se m'ancidete, a 6 v.

Kühne Motive, kunstreiche Verschlingungen, gewagte Harmonien: Unerquicklich.

Gabrieli (Giov.) Ven. Organ. an S. Marco. † 1612.	*Jubilate Deo, ab 8 v. *Miserere, a 6 v. Benedixisti Dne a 7 v. *Audi Dne hymn. a 7 v. Ueberall ausgezeichnet.
Merulo (Claudio) Hoforg. zu Parma. Blühte 1578 — 1604. Berühmter Orgelspieler und Compositeur für dieses Instrument.	*Haec dies, ab 8 v.
Nocetti (Flaminio.) Parmes. Lebensumst. nicht angezeigt.	*O suavitas et dulcedo, a 6 v.
Catalani (Ottavio.) Capellm. am Dom zu Messina; im Anf. des XVII. Jahrh.	*Ave verum corpus, a 5 v.
Cifra (Ant.) Römer. Capellm. an verschiedenen Kirchen in Rom; — 1620 bei d. Erzherzog Carl; endlich zu Loreto. † circa 1640.	Bene fundata est, Can. a 4 S. S. e 4 B. B. Ausgezeichnet in der Erfindung.
Nanini (Bernard.) Schüler seines Oheims Giov. Maria. Blühte in den J. 1579 — 1620.	*Beati omnes, ab 8 v. *Surrexit pastor bonus, ab 8 v.
Pallavicini (Bened.) Cremones. — Blühte in den J. 1591 — 1613.	*Canite tuba in Sion, ab 8. v.
Cima (Gio. Paolo.) Capellm. zu Mailand 1599 — 1610.	*Ornaverunt templum, a 5 v. *Misericordias tuas Dne in aetern. cantabo, a 5 v.
Giovanelli (Rugg.) Sänger der päpstlichen Cap. Capellm. an S. Pietro in Vat. nach Palestrina. 1587 — 1607.	*Jubilate Deo, ab 8 v.
MONTEVERDE (Claud.) Cremones. Schüler v. Ingegneri, dann im Dienste des Hofes von Mantua, letztlich Capellmeister der ven. Rep. 1613 — 1649. Einer der frühesten dramatischen Tonsetzer. (S. Neben-Cabinet.)	Crudel Amarilli. Madr. a 5 v. Stracciami pur, Madr. a 5 v. Gewagte Harmonien. Von seinen Zeitgenossen nicht ohne Grund angefochten. Von den Neueren über Verdienst, als Erfinder und Reformator (?) erhoben.
Massainus (Tiburt.) Cremon. Capellm. an einer der Kirchen in Rom; letztlich um d. J. 1592.	*Illumina oculos meos, a 6 v.

am Hofe Kaiser Rudolf II. zu Prag.	
Cantoni (Seraf.) Mailänder. Org. in einem dortigen Kloster. Versch. Werke 1588 — 1627.	Salve regina, ab 8 v.
ALLEGRI (Gregorio.) Sänger der päpstl. Capelle 1629 — 1640, in derselben sehr hoch geschätzt.	Salvatorem expectamus, a 6 v. Wird noch alljährlich aufgeführt. Das berühmte *Miserere*, der Sixtinischen Capelle. für zwei abwechselnde Chöre. (Zur Aufführung eingerichtet.)
Kapsberger (Joa. Hier.) Deutscher in Rom, componirte daselbst 1600 — 1630.	Fra dolcezze etc. Madrig, a 5 v. (Von P. Kircher als ein Beispiel gewagter Quinten angeführt!).
VECCHI (Orazio) Capellm. am Hofe zu Modena. Viele seiner Compositionen erschienen in den J. 1580 bis 1613. (Vergl. das Neben-Cabinet.)	*Surgite populi, ab 8 v. *Cantemus laetis vultibus, ab 8 v.
VIADANA (Ludov. da) der Erfinder der sogen. Kirchenconcerte, d. i. eines concertirenden Styles für eine oder mehrere Singstimmen mit (nothwendiger) harmonischer Begleitung, um das J. 1596; soll noch bis 1644, letztlich als Capellm. am Dom zu Mantua gelebt haben. (Vergl. das Neben-Cabinet.)	*Concerti a 3 v. ed a 4 v. Gedr. 1602. *Hodie nobis coelor. rex, ab 8 v. In den Concerten ist schon wirkliche Melodie vorherrschend.
Agazzari (Agost.) Sieneser, Schüler von Viadana, eine Zeit lang in Diensten Kaiser Mathias, letztlich in seiner Vaterstadt. — Seine Werke erschienen 1600 — 1619; er soll aber bis 1640 gelebt haben.	*Jerusalem plantabis vineam, a 5 v.
Osculati (Giulio.) um d. J. 1600. Lebensumst. unbekannt.	*Domine virtutum, a 7 v.
Vecchio (Orfeo.) Capellmeister am Dom zu Mailand — blühte circa 1590 — 1613.	*In exitu Israel, a 5 v.

GIACOBBI (Geronimo.) Bologn. Capellm. an d. S. Petronius-Kirche um d. Jahr 1610 und weiter. — 1622 Stifter einer Academia de' Filomusi. — Einer der frühesten dramatischen Tonsetzer.	*Salve victima salut. a 7 v. *Magnificat, ab 8 v. *Magnificat 18 v. in 5 Cori. *Caro mea, a 5 v. Alles sehr schätzbar.
Agostini (Paolo.) Capellmeister an S. Pietro in Vatic. Schüler von Bern. Nanini; — † im Alter v. 36 J. 1629.	Agnus Dei a otto voci, con obbligo sopra La sol famire ut. Höchst künstliche Arbeit.
Quagliati (Paolo.) Römer im Anfang des XVI. Jahrh.	*Dixit Dominus, a 12 v. *Salve Regina, ab 8 v.
Pacello (Asprilio.) Römer. Capellm. Kön. Sigismund III. v. Pohlen. † 1623.	*Veni S. Spiritus, ab 8 v.
Valcampi (Curzio.) im ersten Drittel des XVII. Jahrh. — Lebensumst. unbekannt.	*Decantabat populus, ab 8 v.
CROCE († Giovanni) *il Chiozzoto*, Capellmeister der venet. Republ. 1603 — 1609, früher Vice-Capellm. Sehr geschätzt.	*Laudate pueri, in Eco, a 12 v. *Bened. sit. S. Trinitas, a 5 v. *Buccinate, ab 8 v. *Incipite Dno in timpanis, ab 8 v. *Miserere mei, a 6 v. Ausgezeichnete Arbeiten.
Rubini (Nicol.) Venet. im Anf. d. XVII. Jahrh.	*Ego rogabo Patrem, a 6 v.
Anerio (Gio. Franc.) Römer. Wahrscheinlich Capellm. König Sigismund's III. in Pohlen.	*Aurora lucis rutilat, ab 8 v.
Soriano (Franc.) Capellm. an S. Pietro in Vatic. 1603 — 1620.	*Lauda Jerusalem, ab 8 v.
Leoni (Leo.) Capellm. am Dom zu Vicenza. Liess Verschiedenes drucken 1608 — 1628.	* O quam dulcia, ab 8 v.
Turini (Franc.) geb. zu Prag, wo sein Vater Gregorio T. in der Capelle K. Rudolph II. angestellt gewesen. — Letztlich Organ. am Dom zu Brescia, † das. 1656.	Agnus Dei, a 4 v. in canone. Muster in seiner Gattung. Die ganze Messe in m. Archiv.

Grandi (Aless.) Sicil. — Capellmeister zu Rimini, dann zu Bergamo.	*Beatus vir, a 4 v. con altre 4 di capp. (1636.)
CARISSIMI (Giac.) Capellm. an d. Kirche S. Apollinare in Rom. Der berühmteste Tonsetzer seines Jahrh. — Verbesserer des Recitatives; — Erfinder der Cantate (mit Recit. und ariosen Sätzen.) — Lehrer eines Banoncini, Scarlatti, Bassani, u. a. — Blühte 1630 — 1672. (Vergl. das Neben-Cabinet.)	*Quattro Motetti, a 4 a 3 v. *I Lamenti de' dannati, a 3 v. Seiner Zeit weit voraus.
Rovetta (Gio.) Capellmeister d. h. Marcus, 1649 — 1668.	*Lauda Jerusalem, a 5 v. *Laudate pueri, a 5 conc. con V. V. *O intemerata, a 2 B. B. con V. V.
BENEVOLI (Oraz.) Capellm. an d. S. Peterskirche in Rom, 1646 bis 1672. — Sehr geschätzt in Compos. f. mehrere Chöre.	Chr. factus est, a 8 v. Kyrie a 12 v. Kyrie a 16 v. Regna terrae, a 12 Soprani. Muster in dieser Gattung; nie wieder erreicht.
Heredia (Petr.) Spanier v. Geburt. Capellmeister am Dom zu Vercelli. (War dem P. Kircher bei Bearb. seiner Musurgie (gedr. 1648) behilflich.)	Contristatus et dolens a 5 v.
Graziani (D. Bonif.) Capellm. an einer d. Kirchen in Rom. Soll von 1652 bis 1678 Vieles haben drucken lassen.	*Missa brevis, a 4 v.
ABBATINI (Ant. Maria) Capellm. an S. Mar. magg. 1649, dann 1672. (Sehr geschätzt.)	Due Antifone, l'una a 12 Bassi, l'altra a 12 Ten. 1651.
CORSI (Giuseppe) auch il *Celano* gen. Sehr geschätzter Kirchencomp. — Lehrer des berühmten Perti.	Stella coeli, ab 8 v. Adoramus te, a 4 v. Heu nos miseros, a 9 v. (Letzteres oft (aber irrig) dem Leonardo Leo zugeschrieben.) — Musterstück bei Paolucci.
SIMONELLI (Matt.) Sänger d. päpstl. Cap. 1662. — Der Palestrina seines Jahrh. genannt.	Cantemus Dño gloriose, a 6 v.

CAVALLI (Franc. alias *Caletto.*) Capellm. der ven. Republ. 1668 bis 1676. — Berühmt als dramatischer Tonsetzer. (Vergl. das Neben-Cabinet.)	Libera me Domine, a 5 v. (Zu einem Requiem für 8 Stimmen gehörig.)
FOGGIA (Franc.) Schüler des ber. Paolo Agostini. Eine Zeitlang in Diensten des Churfürsten von Baiern, dann K. Leopolds I., letztlich Capellmeister in S. Maria magg. in Rom. † 1688.	Salve regina, a 3 v. (Nr. I.) Salve regina, a 3 v. (Nr. II.) Wahre Musterstücke.
Scomparin. (N.) 1670. Muthmasslich Venet.	Libera me Domine, a 5 v.
STRADELLA (Aless.) Neap. Ber. als Sänger und Violinspieler. Auch dram. Tonsetzer Starb unter Banditenhänden zu Genua, 1678.	Laudate Dom. Ps. a 6 v. Lux perpetua, Mot. a 6 v. Madrig. Nr. 1. a 5 v. Madrig. Nr. 2. a 5 v. Pezzi scelti dall' Oratº S. *Giovanni Battista* 1676. Nr. 1. Duetto a S. e B. Nr. 2. Coro a 4 v. Nr. 3. Coro (Mdr.) a 5 v. Reiht sich dem Besten an.
Monferrato (Natale) Capellm. der ven. Republ. 1676 — 1685.	3 Magnificat a 4 v. Nr. 1. Primi toni Nr. 2. sexti, Nr. 3. tertii toni.
Canicciari (Pompeo) Capellm. an S. Mar. magg. in Rom. 1709. † 1744.	Ave Maria, ab 8 v.
Gonella (Gius.) Lebensumstände nicht angezeigt.	Dona eis requiem, Fuge für 4 St. mit V. V. Hier mit einem unterlegten psalmistischen Texte. (Aus Paolucci Arte prat.)
BERNABEI (Gius. Ant.) Sohn des Ercole Bernabei. — Capellmeister am Münchner Hofe, † in hohem Alter im J. 1732.	Sanctus, Bened. et Agnus, ex Missa: *Timetè Dominum* a 4 v. Ave regina coelerum, a 7 v. (Drei Canons in Einem.)
COLONNA (Giov. Paolo) Bologneser. Capellm. an der Collegiatkirche des h. Petronius. Geb. um d. J. 1630, † 1695. Wird als Stifter einer neueren Bologneser Schule gepriesen.	Stabat mater, a 5 v. con V. V. 1678.

PERTI (Giac. Ant.) Bologneser. Sehr geschätzt. Geb. 1661, starb 1756, 95 Jahre alt, in seiner Vaterstadt. Noch P. Martini genoss seinen Unterricht.

Inter vestibulum et altare, a 4 v.
Adoramus te Christe, a 4 v.
Madrig. (Mater dolorosa.) a 5 v.
Kyrie, Gloria et Credo, a 5 — 8 v. con V. V. (in F.)
Durchaus klassisch.

Steffani (Ab.) Venetianer v. Geburt. Studierte in München bei d. ält. Bernabei. Dann Director der churf. Kammermusik und Componist. Nachmals zu Hannover. Wurde später auch zu diplomatischen Geschäften verwendet. Trat 1708 seine mus. Ämter an Händel ab. Wurde letztlich (Titular-)Bischof zu Spiga.

Duetto; Dolce labro etc.
Sehr geschätzt sind seine Duetten, welche in einem starken Bande gesammelt jedoch niemals gedruckt worden sind.

GASPARINI (Franc°.) Venet. Lebte lang in Rom, später in Ven. als Capellm. am Conserv. delle Pietà. Geb. um das J. 1650 — lebte bis 1730. — Lehrer des als Clavier-Componist berühmten Domenico Scarlatti. (Vid. item das Neben-Cabinet.)

Corrispondenza fra i due Maestri Gasparini e Scarlatti.
Eigentlich zwei Cantaten, worin die beiden Meister einander in schwieriger Harmonie überbieten, (S. Gerber n. L. Art. Gasparini.)

SCARLATTI (ALESSANDRO) Erster Capellmeister am Hofe zu Neapel. Geboren 1650, gest. 1725. Schüler von Carissimi, Lehrer eines Leo und Durante, durch diese selbst *Stifter der neapolit. Schule.* Noch Hasse genoss seinen Unterricht. (Vid. item das „Neben-Cabinet.")

Laetatus sum, a 4 v.
Sehr kunstr. Motette. Von Kirnberger analysirt.
Tu es Petrus, Fuge f. 8 St.
Memento Dne David a 4 v.
(Letzte Arbeit des Autors Gloria Patri dazu ergänzt von Durante.)
*Nisi Dominus,
für conc. Sopr. u. Alt, mit abwechselndem Chor, und V. V.
Madr. Cor mio, f. 5 St.
6 Cantate a v. sola.

Clari (Gian Carlo Maria Ab.) Bologneser. Capellmeister an der Hauptkirche zu Pistoja im Anfang des XVIII. Jahrh. — Schüler von Gian Paolo Colonna. Sehr geschätzt. (Er-

De profundis a 4 v. con V. V.
Seine Kammerduette, davon man zwei Bände hat, Kammer-Terzetten, Madrigale, Psalmetrie gr. Stabat mater und vieles Andre, sind eben so viel Muster für Studien.

scheint auf vielen Compositionen als Romano.)

MARCELLO (Benedetto) Venetianischer Nobile; Staatsmann, Dichter und Tonsetzer. Vorzüglich durch seine 50 Psalmen berühmt. † 1732. — (Vid. item im Neben-Cabinet.)

Ps. 9. (Confitebor) a A. T. e B. 1724.
Ps. 50. (Miserere) A. T. e B. con Viole. 1726.

CALDARA (Antonio.) Venetianer, Kaiser Carls VI. Vice-Capellmeister. Starb in Wien, 66 Jahr alt, d. 8. Dec. 1737. (Vid. item das Neben-Cabinet.)

Lauda Jerusalem, alla Capp. a 4 con Org.
*Stabat mater, conc° a 4 con strum.
Regina coeli a 4 v.
Canon mit 4 Subjecten.
Madrigale (O Battista innocente) a 4 v.
Crucifixus, a 16 reali.

LOTTI (Antonio.) Venetianer. Seit 1693 Organist, dann Capellmeister am Dom von San Marco 1733 bis 1740. (Vid. item das Neben-Cabinet.)

Madrigale per il Bucintoro, a 4 v.
Madrigale, In una siepe ombrosa, a 5 v.
Gloria (solenne) concert° a 4 — 14 voci c. str. (in G.)
Kyrie a 2 Cori conc° con str.
Tre *Crucifixus* a 6, a 8, ed a 12 voci, con un *In terra pax* a 14 v. con str.
Das Gloria ist eine der grossartigsten Conceptionen in dem solennen Kirchenstyl seiner Zeit.

VALLOTTI (P. Francescantonio.) Priester in dem Orden der Minoriten. Sehr geschätzter Kirchen-Componist. Capellmeister an der Arca del Santo zu Padua. Starb daselbst um das J. 1780, nachdem er diesem Amte über 50 Jahre vorgestanden, in sehr hohem Alter.

Responsori per li Mattutini del Venerdi santo. 1733.

Neben-Cabinet.

Die Monoden;

Proben von Einzelgesang, recitirenden Styl und dramatischer Melodie.

in deren ersten Perioden.

(In drei Reihen.)

Beaulieu et **Salmon**, Mitglieder einer Bande von Musikern am königl. Hofe von Frankreich, unter Heinrich III.

Auszüge aus dem *Ballet comique de la Royne*, aufgeführt bei der Vermählung des Duc de Joyeuse mit Mademoiselle de Vaudemont, Schwester der Königin, im J. 1581. — (Aus Dr. Burney's Gen. Hist. of Music.) — Völlig formlos, vielmehr ganz unförmlich.

Vecchi (Orazio) Componist am Hofe zu Modena.

*Einige Scenen (eigentlich *Madrigali buffi* f. 5 St.) aus der im J. 1597 vor dem Hofe von Modena aufgeführten *Commedia armonica* unter dem Titel *L'Anfiparnaso*. Das ganze Werk in Partitur, mit dem Facsimile der Holzschnitte, ein Exemplar unicum, befindet sich in dem Archiv m. Sammlung alter Musik.

Cavalieri (Emilio de') römischer Edelmann, Intendant der Hofmusik zu Florenz, und

Peri (Jacopo) Sänger im Dienste des toscanischen Hofes, dann

Archilei (Antonio) desgleichen.

Drei vierstimmige Madrigale, deren Oberstimme allein, *statt Cantilene*, mit Guitarbegleitung gesungen wurde. Aus einem grossen Festspiele zu Florenz, 1589. — So wenig Begriff hatte man auch damals noch von wirklicher Monodie!

VIADANA (Lud. da) Erfinder der geistlichen *Monodie* und der sogenannten Kirchen-Concerte, um das Jahr 1596.

*Concerti, a una e due voci, (col Basso continuo.) Nr. 1 — 10. Wirkliche Cantilene, zum ersten Mal!

Caccini (Giulio) Sänger in Diensten der Grossherzoge von Toscana; Erfinder (?) der weltlichen) *Monodie* um das Jahr 1597. — Berühmter Gesanglehrer.

Arien aus den *Nuove musiche*, gedr. 1601. Diesen Gesängen, wie sie auch seien, kann das Prädicat wirklicher Monodie nicht abgesprochen werden. Das Streben nach Ausdruck ist sichtbar; der Sänger mochte nachhelfen.

Cavalieri (Emilio de') S. oben.

Scenen und Chöre aus dem Oratorium *dell' anima e corpo*. Aufgeführt zu Rom, 1600 — Aus Burney. — Recitativ noch sehr unbeholfen.

PERI und **CACCINI**, (Siehe oben) und **MONTEVERDE**, (S. Catalog der Galerie, S. 24.)	Scenen aus den *ersten Opern* 1600. Hier mit vorgesetzter Abhandlung von Burney, und einem Anhange von dem Sammler. Das Recitativ auch hier noch in der ersten Kindheit. Die dramatische *Melodie* war hier noch kein Gegenstand der Aufgabe.
Durante (Ottavio.)	Arie devote (in der damals neuen verzierten Gesang-Manier.) Gedruckt 1608, Rom.
CABISSIMI (Giac.) S. Catalog d. Galerie.	Historiae Jephte, altera Pars. Recit. Arien und Chöre *). Aria: Si dia bando alla speranza. Seiner Zeit weit voraus. Erste Verbesserung des Recitatives und einer dramatischen Melodie.
Mazzochi (Domen.)	Fragment eines Recitatives aus einer geistl. Cantate: *Le Lagrime di Maria Maddalena*, um das Jahr 1636. Aus P. Kirchers Musurgie.
CAVALLI (Franc.) S. Catalog der Gal.	Scene aus der Oper *Giasone*, v. J. 1649. (Aus dem Manuscr. der kais. Hofbibl.) Aria aus der Oper *Erismena* v. J. 1653. (Aus Burney.) Die Opern-Arie fängt an sich zu gestalten.
CESTI (Marcantonio.) Aus Arezzo gebürtig. Intendant der Oper am Hofe K. Leopold I.	Scena dall' Opera *Orontea* v. J. 1649. Fragmente aus der Oper *La Dori*, aufgeführt in Wien 1644. I. Prolog, Chor, Recit. und Duette (mit mehreren Instr.) II. Scenen (Recit. und Arie.) III. Chor f. 6 St.
LULLY (Jean Baptiste.) Intendant der Musik König Ludwigs XIV.	Scenen aus der *Alceste*, vom J. 1674. Von den Parisern seiner Zeit vergöttert.
Alessandri (Giul. d') Unbekannter Componist, gegen Ende des XVII. Jahrh.	Scenen aus dem Oratorium: *S. Francesca Romana* **). Tüchtiger Contrapunktist; nach Ausdruck strebend im ariosen Gesang. Nicht ohne Verdienst. Form veraltet, oder noch nicht gestaltet.
Federici (D. Franc.) Römer.	Fragment aus einem Orator. *S. Caterina di Siena.* 1676. Aus Burney's G. d. M.
Pistocchi (Bologneser); Stifter einer berühmten Singschule zu Bologna.	Arie aus d. Orat. *Maria Vergine addolorata* 1698. Eben daher.
Legrenzi (Gio.) Capellm. der venet. Republ. 1685 — 1690. — Lehrer des Lotti.	Arie aus einer Cantate. Eben daher.

*) Aufgeführt bei K. d. 26. Nov. 1837.

**) Aufgef. bei K. das ganze d. 9. Nov. 1823.

Ziani Marcant.) Vice-Hofcapellmeister K. Leop. I.	Scenen aus d. Orator. *Il giudizio di Salomone* v. Jahr 1680 *)
KEISER (Reinhard.) Capellmeister zu Hamburg. Sehr fruchtbarer deutscher Operncomponist.	Scenen aus der „*Friedens-Post.*" 1715. Arien aus *Arsinoe essia la grandezza d'animo,* aufgef. auf dem gr. Hamburgischen Schauplatze, 1710.
SCARLATTI (Aless.) (S. Catalog der Galerie.)	Scenen aus einer gr. Cantate: *Achille e Deidamia,* mit Instr. Muthmasslich eine frühe (nicht Schüler-)Arbeit des Meisters. *Olimpia,* Cantata da camera a voce sola con V. V. V. Copirt vom Autograph in m. Mus. Archiv. Arien aus d. Oper: *Il prigionero fortunato* 1698. Arien aus *Carlo in Allemagna,* 1716. Scenen aus dem Orat. *Sedecia,* v. J. 1706. **).
LOTTI (Antonio.) (S. Catalog. d. Galerie.)	Scenen aus dem Orat. *Il Vóto crudele.* v. J. 1712. ***). Zwei Hefte: Parte I. e II.
MARCELLO (Bened.) S. Catal. der Gal.	**Timoteo,** *Cantate für A. u. B. dann zweistimm. Chor, mit d. B. continuo* ****). Italienische Poesie nach Drydens Alexandersfest.
GASPARINI (Franc.) Venetianer. Lehrer des Marcello. Lebte viele Jahre in Rom. Alex. Scarlatti hatte eine so hohe Meinung von Gasparini, dass er seinen Sohn, den nachmals so berühmten Domenico Scarlatti, nach Rom zu ihm schickte um, seinen Unterricht zu geniessen. (S. auch Galerie.)	Arien und Scenen aus *Antioco, Opera in tre Atti.* 1705.
CONTI (Franc.) Venetianer. Hofkammercompositeur im Dienste K. Carls VI. — Berühmter Virtuose auf der Theorbe.	Scenen aus dem *Oratorium David.* Wien 1724. †) Poesie von Apostolo Zeno. — Zwei Hefte, P. I. et II.

*) Aufgef. bei K. das Ganze, den 19. Nov. 1823.
**) Aufgef. bei K. das Ganze den 26. Nov. 1823 und den 12. Dec. 1824.
***) Aufgef. bei K. der II. Th. im Dec. 1824.
****) Aufgef. bei K. im J. 1827, (inter amicos.) Aus dem Stegreif vorgetragen von Fräulein Jos. Fröhlich, Herrn Luigi Lablache, und dem Chor.
†) Aufgef. bei K. das Ganze den 23. Dec. 1834.

CALDARA (Antº.) (S. Galerie.)	Introduzione ed Arie dell' Oratorio *Morte e Sepoltura di Cristo.* Vienna 1724. *)
FUX GIOV. GIUS. (S. Galerie.)	Introduzione ed Arie dell' Oratorio *La Deposizione della Croce di G. C.* Vienna 1724. **)

*) Aufgef. bei K. Fragm. den 6. Apr. 1827, ganz den 25. März 1834.
**) Aufgef. bei K. das Ganze am Gründonnerstag 1823, am Gründonnerstag 1825, und am Palmsonntage 1838.

Namen-Register.

	Seite
A.	
Aaron	2
Abbatini	19
Adam de Fulda	4
Agazzari	17
Agostini	18
Agricola	5
Aichinger	10
Allessandri	24
Allegri	17
Anerio (Felice)	15
Anerio (Giov. Franco)	18
Arkadelt	7
Archilei	23
Ascanio Josq. d')	2
Asola	15
B.	
Bach (Joh. Christoph 1676)	12
Barbingaut	2
Barbyrianus	3
Bassiron	3
Beaulieu	23
Benevoli	19
Bennet	10
Berchem	7
Bernabei	20
Betti	13
Binchois	2
Bird	10
Bockshorn	12
Boësset	11
Brumel	4
Buel	11
Busnoys	2 u. 3
C.	
Caccini	23 u. 24
Caldara	22
Calvisius	10
Cambio	14
Canicciari	20
Canis	7
Cantoni	17
Capricornus	12
Cara	2
Carissimi	19 u. 24
Caron	2 u. 3
Catalani	16
Cavalieri	23
Cavalli	20 u. 24
Cesti	24
Cifra	16
Cima	16
Clari	21
Claudin (Sermisy)	7
Clemens non Papa	7
Cleve de	8
Colonna	20
Compère	2
Conti	25
Cornago	2
Corsi (Celano)	19
Corteccia	14
Couteaux	11
Craen	5
Crecquillon	7
Croce	18
D.	
Dedekind	12
Deiss	8
Donati	14
Dowland	10
Ducis (vel Dux.)	
Dufay	2 u. 3
Durante (Silv.)	24
Dygon	5
E.	
Eccard	10
Eloy	3
Erbach	11
F.	
Faber	10
Faugues	3
Felis	15
Federici	24
Ferabosco	14
Festa	13
Fevin	5
Foggia	20
Franco	1
Frank	11
Fux	12 u. 26
G.	
Gabrieli (Andr.)	14
Gabrieli (Giov.)	16
Gafurius	4
Gallus (Jac.)	9
Gaspard	4
Gasparini	21 u. 25
Gastoldi	15
Gattus	15
Giacobbi	18
Giovanelli	16
a Goes	6
Godendag	3
Gombert	7
Gonella	20
Goudimel	7
Grandi	19
Graziani	19
Guido	1
Gumpelzheimer	10
H.	
Hammerschmidt	12
Hasler	10
Händl	12
Helfer	11
Heinrich (VIII. v. Engl.)	6
Heredia	19
Heurteur	7

Seite

Hofheimer 2
Hollander 7
Hucbaldus 1
Hycaert. 2

I.

Jannequin 7
Ingegneri 15
Josquin (des Prés) . . 4
Isaac 5

K.

Kapsberger. 17
Keiser 25

L.

Landino 1
Lapicida 5
Lasso (Orlando.) . . 8u. 9
Lefebvre 9
Legrenzi 24
Lejeune (Claudin.). . . 8
Lejeune (Henri.) . . . 11
Leoni 18
Lotti 22u. 25
Loyset (vid. Compère.) . 5
Lully 24
Luyton 10

M.

Machault (de) 1
Mahu 5
Marcello 22u. 25
Marchettus. 1
Marenzio 15
Massainus 16
Matelaert 9
Mauduit. 9
Mazocchi 24
Meiland. 9
Merulo 16
Monferrato 20
de Monte (Phil.) . . . 9
Monteverde 16
Morales 13
Morley 10
Mouton. 5
de Muris (Joa.) . . . 1

N.

Seite

Nanini (Bern.) 16
Nanini (Giov.) 14
Nocetti 16

O.

Ockeghem 3
Obrecht. 4
Orto. 5
Osculati. 17

P.

Pacello. 18
Palavicini 16
Palestrina 14
Paminger 8
Payen 7
Peletier 7
Pevernage 8
Peri. 23u. 24
Perti 21
Philipps 10
Phinot 8
Piéton (vid. Compère) . . 2
Pistocchi 24
Porta (Cost.) 13
Praetorius (Hier.) . . . 11
Praetorius (Mich.). . . —
Purcell 12

Q.

Quagliati 18

R.

Regis 3
Regnard 7
Richefort 6
de Roi 8
de Rore 6
Rosenmüller 12
Rota 15
Rovetta. 19
de la Rue 4
Rubini 18

S.

Salmon 23
de Sayve 8

Seite

Scarlatti (Aless.) . . 21 u. 25
Schein 11
Schöndorfer. 9
Schütz 12
Scomparin 20
Selle 12
Senfel 6
Sermisy . . . . . .
Simonelli 19
Soriano 18
Stabile 15
Stadelmayer. 12
Steffani 21
Stradella 20

T.

Tallis 9
Tromboncino 2
Turini 18

U.

Ufferer 11
Ungenannte . . . 1u. 2
Utendaler 8

V.

Vaet 7
Valcampi 18
Valotti 22
Vecchi (Or.) . . . 17u. 23
Vecchio (Orfeo) . . . 17
Venosa 15
Vento (Ivo de). . . . 8
Viadana. 17
Vittoria 15
Vulpius. 11

W.

Walliser 11
Walther 6
de Wert 8
Willaert 5

Z.

Zang 11
Zarlino. 13
Ziani 25

Verzeichniss

der im Druck erschienenen Schriften

von

R. G. Kiesewetter.

im Fache der Geschichte und Literatur der Musik.

I.

Einzeln im Druck erschienene Abhandlungen.

Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst. (Von der vierten Klasse des königlichen Institutes der Wissenschaften, der Literatur und der schönen Künste zu Amsterdam gekrönte Preisschrift.) Amsterdam 1828, in 4° mit vielen Noten-Beilagen.

Geschichte der europäisch-abendländischen, das ist: unserer heutigen Musik. Leipzig bei Breitkopf und Härtel, 1834 in 4°; zweite Auflage 1846. Mit vielen Noten-Beilagen.

Ueber die Musik der Neugriechen, nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik. In drei Abhandlungen. Leipzig bei Breitkopf und Härtel in 4° 1838 mit gezeichneten Beilagen.

Guido von Arezzo. Sein Leben und Wirken. Mit einem Anhange über die dem heiligen Bernhard zugeschriebenen musikalischen Tractate. Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1840 in 4°.

Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zu der Erfindung des dramatischen Styles und den Anfänger der Oper. Leipzig bei Breitkopf und Härtel. 1841 in 4°. Mit vielen Noten-Beispielen.

Die Musik der Araber nach Originalquellen. Begleitet mit einem Vorworte von dem Freiherrn von Hammer-Purgstall. Leipzig bei Breitkopf und Härtl 1842 in 4°. Mit Zeichnungen.

Ueber das Leben und die Werke des Palestrina, nach dem grossen Werke des Abate Beini. Nachgelassenes Werk von F. S. Kandler, mit einer Vorrede und mit Anmerkungen begleitet und herausgegeben von R. G. Kiesewetter. Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1834 in 8°.

Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze über das Irrige der musikalischen Arithmetik und das Eitle ihrer Temperaturrechnungen. Gesammelt und mit einer historisch-kritischen Einleitung als Vorrede, dann einem Zusatz-Artikel am Schlusse, herausgegeben von R. G. Kiesewetter. Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1846 in 8°.

III.

Zerstreute Aufsätze in verschiedenen Zeitschriften.

Ueber den Umfang der Singstimmen in den Werken der alten Meister, und über die Veränderungen, die sich im Verlauf der Zeiten mit dem Stimmungstone ergeben haben. (In der Wiener Musikalischen Zeitung v. J. 1820.)

Ueber die Tonschrift S. Gregors des Grossen. (In der Leipz. Allgem. Musik-Zeitung vom J. 1828.)

Ueber Franco von Cöln und die ältesten Mensuralisten. (In der Leipz. Allgem. Musik-Zeitung vom J. 1828.)

Nachricht von einem noch unangezeigten Codex aus dem XVI. Jahrhundert. (In der Leipz. Allgem. Musik-Zeitung vom J. 1830.)

Ueber die von Herrn Fétis verrufene Stelle in Mozart's VI. Quartett. (In der Leipz. Allgem. Musik-Zeitung vom J. 1831. Pseudon.)

Die Tabulaturen der älteren Praktiker seit Einführung der Figural- und Mensuralmusik: *1. Artikel:* Die deutsche Tabulatur. — *2. Artikel:* Die Lautentabulatur. — *3. Artikel:* Orgeltabulaturen (angebliche) in Italien im XVI. Jahrh. — *4. Artikel:* Die italienische Tabulatur oder die bezifferten Bässe. — *5. Artikel:* Die Notentabulatur oder Partitur der alten Contrapunktisten. (In der Leipz. Allgm. Musik-Zeitung vom J. 1831. (Mit vielen Beilagen.)

Ueber die Herkunft Josquin's des Près. (In der Leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung vom J. 1835.)

Compère. (Erledigung einer von Herrn Fétis ausgegangenn Polemik gegen den Verfasser der niederl. Preisschrift, den genannten Compère betreffend. In der Leipz. Allg. Musik-Zeitung vom J. 1837. Pseudon.)

Ueber den weltlichen und volksmässigen Gesang im Mittelalter. (In der Leipz. Allg. Musik-Zeitung v. J. 1838.)

Ueber die Lebensperiode Franco's. Eine Duplik. (In der Leipz. Allg. Musik-Zeitung vom J. 1838.)

Ueber Tonmessungen und Temperaturen. (In der Cäcilia vom J. 1832.)

Ueber die musikalischen Instrumente und die Instrumentalmusik im Mittelalter und bis zur Gestaltnng unserer damaligen Kammer- und Orchestermusik. (In der Cäcilia vom J. 1843.)

Ueber die Tonschrift S. Gregors des Grossen. Eine Duplik aus Veranlassung der Briefe des Herrn Fétis über seine Reise durch Italien. (In der Leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung vom J. 1843.)

Ueber die verschiedenen Methoden, die Harmonie zu studieren. (In der Zeitschrift für Deutschland's Musikvereine und Dilettanten, III. B. 2. Heft. Carlsruhe 1843.)

Ueber die historische Novelle, oder: Das Capitel von den falschen Säeleuten. (In der Cäcilia vom J. 1844.)

Randglossen zu dem Artikel des Herrn Fétis in der Revue et Gazette musicale vom J. 1843 Nr. 21 und 22. Ueber die Tonschrift. S. Gregors für den Gesang seines Antiphonars. (Des Herrn F. longobardische Tonschrift.) (Eine Extrabeilage zu der Leipziger Allg. Musik-Zeitung vom J. 1845. Nr. 40.)

Die so genannte vollkommen gleichschwebende Temperatur, ohne Logarithmen, graphisch, technisch und practisch ausgeführt. (In der Cäcilia vom J. 1847.)

III.

Anzeigen und Recensionen.

Die griechische Musik auf ihre Grundsätze zurückgeführt; eine Anticritik, von Friedrich von Drieberg, Berlin 1841. (Angezeigt in der Wiener Musikzeitung vom J. 1841.)

Notice sur les collections musicales de la Bibliothéque de Cambrai, par E. de Coussemaker. Paris 1843. (Angezeigt in der Cäcilia vom J. 1844.)

Tonarten des (römischen) Choralgesanges, von Sebastian Stehlin. Wien 1842. (Angezeigt in der Cäcilia, vom J. 1842.)

Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Notondruckes mit beweglichen Typen u. s. w. von Anton Schmid. Wien 1845. (Angezeigt in den Oesterr. Blättern für Literatur und Kunst vom Jahr 1846.)

Gedruckt bei den P. P. Mechitharisten.

Mus 37.42.483
Galerie der alten Contrapunctisten
Loeb Music Library
BCW0529
3 2044 041 077 140